

Gerhard Straehle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 11 - Seite 842-922
1966 - 1979



Hans Reinhardt - Josef Adolf Schmoll - Richard Hamann-MacLean
Willibald Sauerländer

Kritische Kunstgeschichte
ISBN 978-3-936275-01-8

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/>



Abb. 18: Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw).



Abb. 19: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links.



Abb. 20: Naumburg, Dom, Westlettner, Häscher in der Gefangennahme Christi.

Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw) / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links / Naumburg, Dom, Westlettner, Häscher in der Gefangennahme Christi (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 18-20)

*Titelbild
Metz, Dombauhütte
Fragment aus dem Tympanon des Liebfrauenportals der Kathedrale
Ein Engel geleitet Apostel zum Sterbebett der Maria
(Aus: Schmoll 1966, Abb. 176)*

2. Hans Reinhardt (1966) 842

Deutsche und französische Skulptur 842 - Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen 844 - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims 849 - Zwei Arten der Stilgeschichte 851

3. Josef Adolf Schmoll (1966) 853

Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur 853 - Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom 856 - Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer 858 - Die Laufbahn des Naumburger Meisters 858 - Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters 862 - Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters 865 - Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung 868

4. Richard Hamann-MacLean (1971) 869

Begriff des *Naumburger Meisters* 869 - Das Werk des Naumburger Meisters 870 - Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland 872 - Der *Atlant vom Ostchor* des als Werk des Naumburger Meisters 874 - Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters 878 - Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters 882 - Ein gewaltiges Œuvre des Naumburger Meisters 884

XXIII. ZUSAMMENFASSENDE

ERKLÄRUNGSVERSUCHE ZUM 886
NAUMBURGER STIFTERZYKLUS

1. Willibald Sauerländer (1979) 886

Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes 886 - Reaktion auf die Kritik 889 - Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors 890 - Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein 898 - Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels 897 - Die Figuren im Chorquadrum - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit 904 - Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis 908 - Dietmar der Unbekannte 909 - Sizzo der Landesfürst 912 - Wilhelm der Repräsentative 920 - *[Fortsetzung Dokument 12]*

Die Vergleiche zum Werkkomplex des *Naumburger Meisters* in Iben, Mainz und Naumburg brachten Hamann-MacLean zur Einschätzung, dass der Künstler ein Bildhauerarchitekt gewesen sein müsse: „Das Spezifische der Stilbildung, der Architektur wie der Skulptur“ lasse beim *Naumburger Meister* „die Personalunion von Bildhauer und Baumeister als eine konkrete Tatsache erscheinen“, ²²⁴⁵ worin Hamann-MacLean eine Bestätigung seiner These sah, dass Architektur und Bau- skulptur der Ibener Burgkapelle Werke desselben aus Reims kommenden Meisters darstellten, da bereits Iben Kennzeichen einer Bildhauerarchitektur aufweise, welche „als spezifisches Merkmal des Naumburger Kunstkreises gelten darf.“ ²²⁴⁶

2. Hans Reinhardt (1966) ²²⁴⁷

Deutsche und französische Skulptur

Hans Reinhardts Beitrag zur Festschrift Volbach stellte eine umgearbeitete und erweiterte Fassung seines 1962 in der Zeitschrift *L'information d'histoire de l'art* erschienenen Aufsatzes zur französischen und deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert dar, welcher mit Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* von 1917 in Methodik und Grundauffassung enge Verwandtschaft zeigt. ²²⁴⁸ In seiner umgearbeiteten Fassung von 1966 besprach Reinhardt deutsche Skulpturen unter dem Gesichtspunkt von *Kopien* früherer Arbeiten an der Kathedrale in Reims. ²²⁴⁹ Zu dieser Kathedrale habe er 1963 eine eigene große Monographie erscheinen

2245 Hamann-MacLean 1966, S. 270.

2246 Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3

Stellt man Hamann-MacLeans früheres, emphatisches Bild vom Naumburger Meister in seiner Abhandlung von 1935 gegen die vorliegende Abhandlung, so äußert sich der Autor jetzt viel vorsichtiger (auch seltener) zur Person des *Naumburger Meisters* als 1935 (siehe Kap. XV. 2. (*Frühe Bruchstücke einer Bildhauerkonfession - Die Anfänge eines deutschen Bildhauer-genies*)). - Vgl. auch Hamann-MacLeans (1966, S. 233) abstrakte Definition des *Naumburger Meisters* als „Komplex von Werken (..), die wir unter dem Begriff ‚Naumburger Meister‘ zusammenfassen“ (Zitat zu Fußnote 2230).

2247 Zu Hans Reinhardt, *Die gotischen Lettner des Doms zu Mainz, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach, hrsg.v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 219-33)*, vgl.: Hamann-MacLean 1971, S. 22 (n.1), 24, 27 (n.19), 28-31, 34 / Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Schubert D. 1974, S. 315 / Schubert E. 1982, S. 127 / Wiener 1991, S. 89 (n.259) / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 231.

2248 Hans Reinhardt, *Sculpture française et sculpture allemande en 13e siècle. In: L'Information d'histoire de l'art 7 (1962) S. 174-197.*

Zu Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* siehe Kap. VIII. 3 (*Émile Mâles Abhandlung zur deutschen Skulptur*).

2249 Die Bezeichnung *Kopie* gebraucht Reinhardt explizit für den sogenannten *Atlant vom Ostchor* in Mainz, der im Zentrum seiner Überlegungen zum Verhältnis der Mainzer und

lassen, die ihn nunmehr befähige, auch über die Mainzer Skulptur mit größerer wissenschaftlicher Autorität urteilen zu können.²²⁵⁰

Reimser Skulptur steht:

„Le grand atlante [*sc. der Atlant vom Ostchor im Mainzer Dom*], plié sous la charge d'un pilier, n'est pas copié d'après les petits atlantes du chevet de Reims, comme on le répète toujours, mais [*est copié*] d'après ceux du mur goutterot de la nef ou ceux qui, surmontant à la façade les Fleuves du Paradis, figurent les Quatre Parties du Monde.“ (Reinhardt 1962, S. 187; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Reinhardt 1966, S. 225.

2250 Hans Reinhardt, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux. Paris 1963.*

Seine besondere Befähigung, über die Mainzer Skulptur wissenschaftlich urteilen zu können, legt Reinhardt wie folgt dar:

„Wenn ich mich aufs neue zur Kunst und Chronologie des Mainzer Lettner zu äußern habe, so geschieht es, weil ich mich nicht nur mit ähnlichen Fragen am Straßburger Münster zu beschäftigen hatte, sondern vor allem, weil ich das einzigartige Privileg besaß, die Kathedrale von Reims während mehrerer Monate des Jahres 1938 noch mit dem großen Architekten, der sie nach den Verheerungen des ersten Weltkrieges so meisterhaft wiederhergestellt hat, mit Henri Deneux, auf das gründlichste studieren zu können. Mein Bestreben bei diesen Untersuchungen war vornehmlich darauf gerichtet, eine klare Einsicht in die Baugeschichte und in die Entwicklung der berühmten Plastik von Reims zu gewinnen, unter genauer Beobachtung und Berücksichtigung aller Indizien, so daß Architektur und Skulptur, schriftliche Berichte und zeitlich festlegbare Ausstrahlungen der Kunst von Reims gleichsam wie ein Räderwerk ineinandergreifen. [*12 Mein Buch über die Kathedrale von Reims ist im Frühjahr 1963 im Verlag der Presses Universitaires de France in Paris erschienen.*]. Von diesen neuen Reimser Erkenntnissen ausgehend, darf ich hier zu den Fragen der Mainzer Lettner Stellung nehmen.“ (Reinhardt 1966, S. 225 u. n.12.)

In einer noch im Jahr der Veröffentlichung von Reinhardts Monographie 1963 erschienenen Rezension spricht Robert Branner von einer seit langem erwarteten Monographie Reinhardts zur Reimser Kathedrale, an welche die Wissenschaft nicht zuletzt wegen dessen Bekanntschaft mit Henri Deneux große Erwartungen geknüpft habe, da Deneux als Archäologe und Architekt die Restaurierungsarbeiten der Reimser Kathedrale nach den Zerstörungen des 1. Weltkrieges geleitet und dessen gesamtes Material Reinhardt zur Verfügung gestanden habe. Vor diesem Hintergrund sei Reinhardts Monographie freilich eine einzige Enttäuschung:

„Reinhardt has quite clearly intended this volume to become the standard monograph on Reims, and it is equally clear that it should not - cannot - be so. (...). Reinhardt has suppressed much of the argumentation, presenting largely his conclusions with the very minimum of supporting evidence. Even his bibliography is incomplete (...). Most important of all, the author's conclusions differ strikingly from those now current and in many cases are not, I think, acceptable. (...). Let us first consider the way in which the material is handled. (...). (.) the absence of reasoned argument in the many places where it is needed is indefensible. The excavations undertaken by the architect Deneux [*Henri Deneux*] after the 1918 bombardments, for example, have never been published scientifically. Reinhardt spent many years in the dig and claims to be Deneux's heir, with access to all his material. It is therefore nothing short of shocking to find that the book contains no detailed discussion or description of the remains of the earlier buildings on the site, but only rather simplified conclusions, accompanied (but not supported) by schematic reconstituted plans. (...). By far the larger part of the volume concerns the Gothic Cathedral, and I regret to say that Reinhardt's Reims is a building I have never seen.“

Der Titel von Reinhardts Aufsatz von 1966 *Die gotischen Lettner des Domes zu Mainz* erweist sich als irrtümlich, insofern der Autor seine Untersuchung nicht auf die Lettner in Mainz beschränkte, sondern die ganze in der Forschung unter dem Namen des *Naumburger Meisters* besprochene Skulptur thematisierte, ohne sie freilich konkret abzuhandeln. Sein Thema im engeren Sinn war eine Neudatierung der Mainzer und Naumburger Skulptur. Darüber hinaus ging es Reinhardt um eine Würdigung der Skulpturwerke an deutschen Bauhütten des 13. Jahrhunderts überhaupt, um ein Rezept gleichsam, wie die Skulptur dieser Epoche in Mainz, Bamberg und Naumburg adäquat zu erfassen sei.

Auf die Skulptur selbst an diesen Orten in ihrer konkreten Erscheinung kam es Reinhardt nicht an. Sie diente ihm nur zur Demonstration seiner grundlegenden These, dass diese Werke *Kopien* seien, wobei diese Auffassung sich weniger in Reinhardts Terminologie - das Wort *Kopie* gebrauchte er nur in der französischen Version seines Aufsatzes von 1962 -, als in der Art seiner Behandlung dieser Figuren zeigte. Seine Leitfrage - welche auch die Leitfrage der unter Goldschmidts Leitung stehenden Arbeitsgruppe im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 war, auf den Reinhardt verwies - war, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die in Mainz und Naumburg unter dem Namen des *Naumburger Meisters* geführten Skulpturen zu ihren Vorbildern in Reims stünden.²²⁵¹ Die Untersuchung der Skulptur in Mainz und Naumburg (wie der in Bamberg) war für Reinhardt gleichbedeutend mit einer Untersuchung der Skulptur in Reims, und die Erklärung der Mainzer und Naumburger Werke bestand für ihn in nichts anderem als in ihrer Zuordnung zu bestimmten Reimser Vorbildern.

Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen

Reinhardts Zuordnungsvorschläge für die Mainzer Skulpturen standen zunächst im Widerspruch zu einer in der Forschung verbreiteten Datierung, die im Jahr 1239 den *terminus ante quem* für die Mainzer Lettnerskulpturen sehen wollte. Die vorherrschende Meinung lautete, dass diese Arbeiten zur Weihe des Mainzer Domes fertig gewesen seien. Diese allgemein akzeptierte Annahme - so Reinhardt - stimme jedoch mit dem stilgeschichtlichen Befund nicht überein. Allein Georg Dehio habe einen Widerspruch zwischen diesem Weihedatum und dem Stil dieser Figuren

(Branner 1963 (Rez.), S. 375.)

2251 Reinhardt (1966, S. 220f. u. n.4) verweist auf die Arbeit Werner Noacks in dieser Publikation („Die Bruchstücke dieser Lettner hat mein verehrter Nachbar in Freiburg im Breisgau, Werner Noack, in zwei Mitteilungen im 3. Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst im Jahre 1914 zusammen gestellt (...).“). - Zu Noack siehe Kap. VII. 2 (*Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters*).



Abb. 110 Mainz. Atlant vom Ostlettner, um 1250

Abb. 348
Mainz, Atlant vom Ostlettner, um 1250
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 110)

erkannt, ohne sich jedoch gegen das Datum der Weihe als Zeitpunkt für den Abschluss der Arbeiten entscheiden zu können.²²⁵² Dabei müsse in diesem Fall der stilgeschichtliche Befund den Ausschlag geben.

In einer nur angedeuteten Charakterisierung der Skulpturenfragmente des Mainzer Doms nahm Reinhardt das Ergebnis seiner Untersuchung vorweg. Er nannte die Formen dieser Fragmente einerseits *weich* und *bewegt*, andererseits *sehr fortgeschritten*, mit welchem Epitheton er die bisherige Datierung ‚vor 1239‘ widerlegt sah. Bevor Reinhardt die *weichen, bewegten* Formen der Mainzer Skulptur mit ihren Vorbildern in Reims selbst verglich, bezog er die Skulptur von Bamberg in seine Untersuchung mit ein und fragte unvermittelt, ob irgend ein Betrachter dieser Skulpturen sich vorstellen könne, dass die *herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg gleichzeitig* mit den *sehr fortgeschrittenen* Arbeiten in

Mainz sein könnten, und beantwortete diese Frage entsprechend ihrem suggestivem Charakter verneinend.²²⁵³ Sicherem Boden für eine Datierung der Mainzer Lettner-

2252 „Man nimmt (..) zumeist an, die Lettner hätten bei der Weihe des Doms im Jahre 1239 bereits bestanden, und diese Annahme wird heute allgemein als feste Tatsache betrachtet. Einzig Georg Dehio hatte im 4. Bande seines ‚Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler‘ einen kritischen Einwand vorgebracht, ohne sich, bei der eigenen Ungewißheit, Gehör zu verschaffen. ‚Einerseits‘, so schrieb er, ‚ist es schwer, sich vorzustellen, daß man schon bald nach der eine lange Bautätigkeit abschließenden Weihe von 1239 sich wieder zu einer so eingehenden Änderung verstanden habe, und wird deshalb geneigt sein, die Lettner noch vor 1239 zu setzen. Andererseits wäre ein so frühes Datum stilgeschichtlich schwer zu begründen: für die architektonischen und ornamentalen Formen könnte man es noch verstehen; aber für die Plastik?‘ [8 Georg Dehio, *ibidem*, S. 210.]“ (Reinhardt 1966, S. 221 u. n.8.)

2253 „In der Tat, es dürfte doch einigermaßen schwer sein zu glauben, daß die weichen, bewegten, sehr fortgeschrittenen Bildwerke von Mainz gleichzeitig sein sollten mit den herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg. Die *Datierung* dieser letzteren in das Ende der 1230er Jahre, wie sie *zuerst* von Adolph Goldschmidt vorgeschlagen worden ist, erweist sich als zutreffend und wird auch durch die Chronologie der Kathedrale von Reims bestätigt. Nur möchte ich annehmen, daß die Bamberger Domweihe von 1237 noch keinen vollständigen Abschluß der Ausschmückung der Kirche bedeutete, sondern daß die Tätigkeit noch unter Bischof Poppo von Meran weitergeführt wurde, bis die Finanzen des Stifts 1242 zusammenbrachen und die Figuren zum Teil jede für sich ohne endgültige Bestimmung stehen blieben, wie man sie noch heute antrifft [9 Georg Leitschub, *Bamberg, Berühmte Kunststätten*, Leipzig 1914, S. 40. *Leitschub stützt sich, wie er im Vorwort mitteilt, auf Aufzeichnungen, die sein Vater, während vieler Jahre Oberbibliothekar in Bamberg, gemacht hatte.*]“ (Reinhardt 1966, S. 221f. u. n.9; *Herv.*, G.S.)

skulpturen lasse sich letzten Endes nur von Reims aus gewinnen. Ausgehend von einem Datengerüst, das er in seiner Monographie zur Reimser Kathedrale aufgestellt und begründet hatte, kam Reinhardt zu dem Ergebnis, a) dass die an den beiden Mainzer Lettnern tätigen Bildhauer ihre Skulpturen mit den Eindrücken der unter Jean d'Orbais (nach Reinhardt 1211 bis 1228) und Jean le Loup (nach Reinhardt 1228 bis 1241) entstandenen Bildwerke *nicht* hätten meißeln können, sondern *nur* b) unter den zur Zeit des Architekten Gaucher de Reims (nach Reinhardt 1244 bis 1252) entstandenen Bildhauerarbeiten.²²⁵⁴

Die (bis heute) in der Forschung akzeptierte Datierung der Bamberger Skulptur stammt freilich nicht - wie Reinhardt angibt - von Goldschmidt, sondern von *Hasak*. - Vgl. Hasak 1899, S. 65 (Zitat zu Fußnote 233). - Siehe auch Fußnote 283.

Reinhardt führt seinen Vergleich der Mainzer Lettner-Skulptur (die er in seiner Untersuchung für Datierungszwecke unterschiedslos zusammennimmt) mit der Bamberger Skulptur der Heimsuchungsgruppe noch dadurch weiter, dass er das Eppsteingrabmal als Ableger der Bamberger Skulptur im Mainzer Dom in die Betrachtung mit einbezieht. Insofern dieses Grabmal durch das Todesdatum des Erzbischofs (1249) und den Darstellungsinhalt - der zweite Gegenkönig Wilhelm von Holland wurde 1247 gewählt - um 1249 zu datieren sei, sieht Reinhardt auch hierin eine Bestätigung seiner These, dass die Mainzer Lettner-Skulptur nicht bereits vor 1239 entstanden sein könne:

„Eine Ausstrahlung der Bamberger Kunst begegnet uns ja selbst in Mainz, und zwar noch merkwürdig spät: im Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein [10 *Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, München 1924, S. 138 ff. u. Taf. 85.*]. Siegfried von Eppstein ist 1249 gestorben. Sollte er das Monument schon zu seinen Lebzeiten haben beginnen lassen? Jedoch viel früher konnte dies nicht geschehen sein, denn der zweite König, der von ihm gekrönt wird, Wilhelm von Holland, ist erst 1247 gewählt worden. Angesichts des sehr altertümlich wirkenden Eppsteingrabes ist es tatsächlich schwer, wenn nicht gar unmöglich, sich vorzustellen, die so viel lebendigere Plastik der Lettner sei schon ganze 10 Jahre früher entstanden.“ (Reinhardt 1966, S. 222.)

2254 Reinhardt stellt seiner Datierung der Mainzer Skulptur einen Überblick über die Entwicklung der Reimser Skulptur im 13. Jahrhundert voran, die sich grob nach den 4 Bauperioden der Reimser Kathedrale unterscheiden lasse, wonach Reinhardt ein Datengerüst erhält, auf welches er anschließend die Mainzer (und dann auch die Naumburger) Skulpturen bezieht:

„Jean d'Orbais baute von 1211 bis gegen 1228 Chor und Querschiff, ohne die Gewölbe und das Chorstrebenwerk sowie einen großen Teil des Erdgeschosses im Schiff. Seine Baldachine am Querschiff sind breit, ihre Helme sind geschlossen und darauf sitzen Vögel. Jean le Loup begann nach 1228 die Portale, d. h. die heutige Fassade, und vollendete den Chor, der 1241 von den Stiftsherren bezogen werden konnte; die Spitzen der Chorstreben sind aufgeschlitzt und mit Kreuzen bekrönt. Nach 16 Jahren, also 1244, wurde Jean le Loup von Gaucher de Reims abgelöst. Dieser führte in seinen 8 Jahren, also von 1244 bis 1252, die Portale weiter und erbaute die eine Hälfte des Hochschiffs; die Baldachine sind ähnlich wie die des Chors: sie sind schlanker, ihre Helme sind ebenfalls gespalten, aber endigen in Kreuzblumen statt in Kreuzen. Bernard de Soissons endlich errichtete von 1252 bis 1287 die fünf Gewölbe der vorderen Hälfte des Schiffs und das Rosengeschoß der Fassade; die Pinakel sind mächtig angewachsen: sie setzen tiefer an und steigen höher hinauf, ihre Helme sind wieder geschlossen, aber mit Blindmaßwerk verziert.“ (Reinhardt 1966, S. 223.)



Abb. 112 Reims, Atlant vom Chorhaupt, vor 1241

Abb. 349
Reims, „Atlant vom Chorhaupt, vor
1241 (Aus: Reinhardt 1966, Abb.
112)

Während Reinhardt innerhalb der Mainzer Lettner-Skulpturen keine Differenzierung oder Händescheidung vornahm, griff er zur Veranschaulichung ihrer Abhängigkeit von den unter Gaucher de Reims entstandenen Arbeiten den *Atlant vom Ostchor* in Mainz heraus, um einen konkreten Anhaltspunkt für den Vergleich mit der Reimser Kathedralskulptur der Zeit zwischen 1244 und 1252 zu erhalten. Eine Beschreibung Reinhardts von den Eigenheiten dieser Mainzer Figur bereitete deren Zuordnung an die ‚Gaucher de Reims-Gruppe‘ vor. Reinhardt forderte den Leser auf, sich die durch ihn genannten Charakteristika der Mainzer Figur - „die massive Gestalt, die breitgelegten Falten des Gewandes, die klobigen Beine, das grobe Gesicht mit den vortretenden Brauen und den wulstigen Lippen“ - genau einzuschärfen („Merken wir uns jede ihrer Eigenheiten“), um so die Zugehörigkeit dieser Figur und der

übrigen Mainzer Lettner-Skulpturen zu der genannten Phase der Reimser Kathedralskulptur nachvollziehen zu können.²²⁵⁵ Während sich in seiner Darlegung die Unterschiede der Skulptur an der Reimser Kathedrale einer Aufeinanderfolge verschiedener Baumeister und Bildhauerateliers verdankten (wofür er keine Vorbilder benötigte), schloss Reinhardt die Erklärung einer immanenten Entwicklung der Mainzer Skulptur aus und erklärte sie allein durch ihre Reimser Voraussetzungen.

In diesem Zusammenhang polemisierte er gegen Dehios These, dass der Mainzer *Ostchor-Atlant* die selbständige Umsetzung eines Reimser Atlanten vom dortigen Kathedralchor darstelle - der Chor war 1241 fertiggestellt worden -, womit Dehio eine Datierung der Mainzer Skulptur vor 1239 gestützt hatte. Tatsächlich - so Reinhardts Gegenargument - habe die Mainzer Trägerfigur nicht die Atlanten des Reimser Chors, sondern die Atlanten der Hochwand des Langhauses zum Vorbild gehabt, die erst zwischen 1244 und 1252 unter der Bauleitung des Gaucher de Reims entstanden seien.²²⁵⁶ Alternativ stellte Reinhardt vier Atlanten an der

²²⁵⁵ Reinhardt 1966, S. 224.

²²⁵⁶ „Von dieser Figur [sc. dem *Atlant vom Ostchor in Mainz*] wird nun seit Dehio immer wieder unbesehen gesagt, daß sie den Atlanten am Chore der Kathedrale von Reims nachgebildet sei [15 Georg Dehio, *ibidem*, S. 217, und in: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1919, S. 345.]. Der Chor von Reims war 1241 vollendet, so daß die zweifellos etwas früher gearbeiteten Träger schon vor 1239 wohl hätten als Vorlage dienen können. Das ist aber völlig unzutreffend. Die Atlanten unter dem Hauptgesims des Chorhauptes in Reims sind gänzlich anders (Abb. 112): sie sind klein zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern im Gegenteil kantig vorspringend, ihre Beine sind dünn und das Gesicht ist schmal, wie ausgemergelt. Die Vorbilder für Mainz finden sich nicht am Chor von Reims, sondern an der Hochwand des Langhauses (Abb. 111). Dort treffen wir tatsächlich die wuchtigen Figuren mit ihrem festen Tritt, dem grimmig gebeugten Nacken, dem

Westfassade der Kathedrale von Reims als ebenfalls noch mögliche Vorbilder für den Mainzer Atlanten zur Diskussion, welche die vier Weltteile symbolisierten, die gleichfalls unter der Bauleitung des Gaucher de Reims zwischen 1244 und 1252 gefertigt worden seien.²²⁵⁷

Diese zuletzt genannten Figuren der Reimser Westfassade schufen für Reinhardt einen Übergang vom Mainzer *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*. Dieser könne auf die gleiche Anregung durch die vier Atlanten der Reimser Westfassade zurückgeführt werden. Mit seiner Zusammenstellung des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* widersprach Reinhardt einer seit Otto Schmitts Untersuchung in der

Forschung vertretenen Zuschreibung dieser beiden Figuren an zwei verschiedene Meister.²²⁵⁸ Ohnedies war die Aufteilung der Figuren auf zwei verschiedene Bildhauer für Reinhardt sekundär, da er die Figuren als Kopien auffasste, die durch die Benennung eines Reimser Vorbildes bereits vollständig erklärt waren.²²⁵⁹

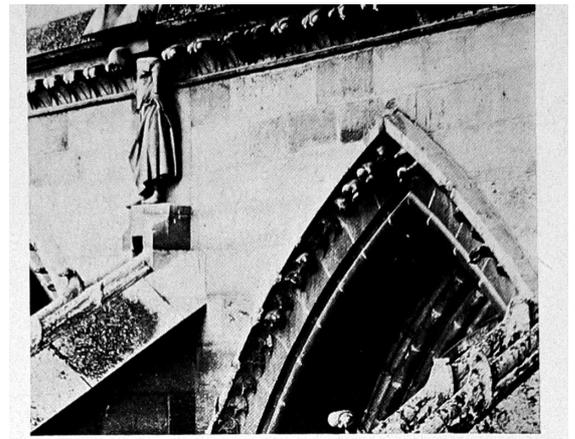


Abb. 111 Reims. Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250

Abb. 350. Reims, Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 111)

eingestützten Arm und den breitgelegten Falten des Kleids. Diese Atlanten des Schiffs gehören aber erst dem Werk des dritten Meisters an, Gaucher de Reims, also der Zeit zwischen 1244 und 1252.“ (Reinhardt 1966, S. 225.)

2257 „Ähnliche Atlanten, weniger auf Fernsicht gearbeitet, begegnen uns auch an der Fassade (Abb. 113), in den vier Vertretern der Weltteile, welche die riesigen Giebel der Portale stützen. Sie befinden sich an den jüngeren Teilen dieser Portale; auch sie fallen also in den Werkanteil des dritten Meisters, Gaucher de Reims, der nach Jean le Loup ‚an den Portalen arbeitete‘. Auch sie sind *infolgedessen in den späteren 1240er Jahren entstanden*. Sie weisen dieselben wuchtigen Füße auf, allerdings hier bei den Erdteilen nackt, dieselben groß angelegten Falten.“ (Reinhardt 1966, S. 225; *Herm.*, G.S.)

Reinhardt vermeidet die Diskussion eines grundlegenden Problems bei seiner Datierungsmethode, welches mit der wechselvollen Baugeschichte der ‚Reimser Kathedrale‘ zusammenhängt: dass viele Skulpturen nicht unbedingt gleichzeitig mit den Bauteilen, an denen sie angebracht wurden, gefertigt, sondern auf ‚Vorrat‘ gearbeitet worden sein können.

2258 Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293) und Kap. XIII. 4. (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2259 „Besonders sprechend sind die Züge des Gesichts [*sc. eines der vier Atlanten an den Giebeln der Reimser Westfassade*]: die vortretende Stirn, die tief liegenden Augen, der weiche Mund; es packt uns der schmerzliche Ausdruck. Alle diese Eigenschaften gemahnen uns nicht nur an den Atlanten von Mainz, als insbesondere auch an den berühmten ‚*Kopf mit der Binde*‘. Der *Dämonenkopf* hatte seine Verwandten in den Teufeln der Versuchung Christi am Strebepfeiler, der die Fassade links außen begrenzt.“ (Reinhardt 1966, S. 225f.)



Abb. 113 Reims. Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250

Abb. 351

Reims, Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 113)

Die endgültige Widerlegung einer bis dahin in der Forschung als Lehrmeinung geltenden Datierung der Mainzer Skulpturen in die Zeit vor der Domweihe von 1239 sah Reinhardt im Blatt- und Blütenwerk der Kapitellfragmente im Mainzer Dommuseum gegeben, die „keine Knospen und kein Rankenwerk mehr“ zeigen würden, „sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen“, welche unter den Architekten Jean d’Orbais und Jean le Loup in Reims noch nicht geschaffen worden seien. Auch diese Kapitelle gehörten erst der Zeit des Gaucher de Reims an, so dass auch das Blattwerk in Mainz nicht vor dieser Zeit kopiert worden sein könne und damit „eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus(geschlossen)“ sei.²²⁶⁰ Ergänzend wies Reinhardt auf ein formales und technisches Detail der Mainzer *Deesisgruppe* hin, welches die gewonnene Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims stützen würde. Die bearbeitete Unterseite der Mainzer *Deesis* zeige, dass das Relief für eine frei vor die Wand tretende Position geschaffen worden sei und sein Vorbild nur in Giebelskulpturen der Westfassade von Reims oder - hier brachte Reinhardt ein völlig anderes Vorbild ins Spiel - in Reliefs des vor 1252 fertig gestellten Lettners in Straßburg finden könne, so dass auch von dieser Seite her eine Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims bewiesen sei.²²⁶¹

Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims

In gleicher Weise wie die Mainzer Skulptur besprach Reinhardt die Bildhauerarbeiten am Westlettner und im Westchor des Naumburger Doms. Während der Naumburger Westlettner vom selben Bildhauer geschaffen worden

²²⁶⁰ „Die Kapitelle endlich zeigen keine Knospen und kein Rankenwerk mehr, sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen, die Jean d’Orbais und Jean le Loup noch nicht kennen, wie sie aber charakteristisch sind für den Bauabschnitt des Gaucher de Reims, also wiederum für die Zeit zwischen 1244 und 1252. Die heute mit mannigfacher Sicherheit gewonnene Chronologie der Kathedrale von Reims (...) schließt also eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus.“ (Reinhardt 1966, S. 228.)

²²⁶¹ „Man weiß heute mit großer Bestimmtheit, daß der Lettner im *Straßburger Münster* 1252 vorhanden sein mußte. Das Motiv der im Giebel angebrachten Szene, wie das Jüngste Gericht am rechten Seitenportal der Fassade von *Reims*, war auch dem Meister von Mainz bekannt: Die „*Deesis*“ von Mainz war nicht in eine Nische eingelassen, sondern wie in *Reims* und in *Straßburg* an den Giebel über der Tür in der Mitte des Lettners geheftet; die bearbeitete Unterseite mit ihrer Akanthusverzierung beweist es.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.) - Das Verhältnis des *Lettners im Straßburger Münster* zur Skulptur der *Fassade von Reims* - als den beiden möglichen Vorbildern für Mainz - wird von Reinhardt leider nicht diskutiert.



Abb. 114 Reims, Emmauspilger neben der Westrose, gegen 1260

Abb. 352

Reims, Emmauspilger neben der Westrose
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 114)

sei, der in Mainz die Arbeiten an den beiden Lettern ausgeführt habe, sei der Meister der Chorstatuen direkt von Reims aus nach Naumburg gekommen, um dort die Stifterfiguren im Westchor unter dem Eindruck der in Reims seit 1252 geschaffenen Skulpturen zu meißeln. Der Meister der Stifterfiguren müsse die unter Bernard de Soissons gefertigten Skulpturen des Rosengeschosses gekannt haben, die er - was man bislang nur übersehen habe - in Naumburg nachahmte. „Mit den Naumburger Statuen teilen auch die Kolossalfiguren oben im Rosengeschöß die Eigenschaft, daß sie nicht rund gearbeitet sind, wie die Statuen der Portale, sondern daß die Kanten des Blocks noch immer in der Ausführung der Gestalt fühlbar geblieben sind.“²²⁶² Unter Verweis auf August

Schmarsows Publikation von 1892 - die in der Zwischenzeit erschienene Literatur übergang Reinhardt - sah er im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 eine Absichtserklärung, „Standbilder der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten“, wobei er ergänzend auf die Nachricht von der Benutzung eines Steinbruches für den Dombau hinwies, die eine Tätigkeit am Westchor bis 1270 wahrscheinlich mache.²²⁶³

Das Interesse Reinhardts an den Skulpturen in Naumburg beschränkte sich - wie bei den früheren Skulpturen in Mainz - auf den Erweis ihrer Abhängigkeit von bestimmten Skulpturengruppen an der Kathedrale von Reims, woraus sich auch in Naumburg, verglichen mit den bisherigen Annahmen der Forschung, eine spätere Datierung ergebe. Während nach Reinhardt die Bildhauer in Mainz unter dem Eindruck der Skulpturen der Zeit des Gaucher de Reims ihre Bildwerke geschaffen hätten, stand der führende Bildhauer im Naumburger Westchor - der Westlettner wurde nach Reinhardt (wie erwähnt) von dem zuvor in Mainz tätigen Bildhauer gemeißelt - unter dem Eindruck von Skulpturen der Zeit des Bernard de Soissons

²²⁶² Reinhardt 1966, S. 232.

²²⁶³ „Erst 1249 (...) erließ Bischof Dietrich, der Sohn des Markgrafen Dietrich, den der König Philipp Auguste von Frankreich im Lager von Akko „seinen hochgeliebten Herrn Dietrich von Meissen“ nannte [20 „*karissimum nostrum Theodoricum dominum de Misnia*“. *Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, I, 2, Leipzig 1889, S. 393.], der Bruder Heinrichs des Erlauchten, (...) das bekannte Rundschreiben, in dem er seine Absicht kundtat, einen Chor mit den Standbildern der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten [22 August Schmarsow, *Die Bildwerke des Naumburger Doms*, Magdeburg 1892, S. 10.]. Man weiß jedoch nicht, ob er seinen Plan sogleich verwirklichen konnte: 1254 und 1257 werden Ablässe erteilt, und noch 1270 wird ein Vertrag über die Benutzung eines Steinbruchs „ad opus et structuram fabrice ecclesie Nuenburgensis“ abgeschlossen.“ (Reinhardt 1966, S. 228f.)

(1252-1285), die dem Westchormeister nach seiner Abwanderung aus Reims in Naumburg als Kopiervorlage dienten. Um einen konkreten Beweis für diese These zu erbringen, wies Reinhardt auf die Figur eines Emmaus-Jüngers vom Rosengeschoß der Reimser Westfassade hin, in welcher er das unmittelbare Vorbild für den Ekkehard im Naumburger Westchor zu erkennen glaubte.²²⁶⁴

Zwei Arten der Stilgeschichte

In den Beiträgen Hans Reinhardts und Richard Hamann-MacLeans zur Vollbach-Festschrift von 1966 trafen zwei Forschungsmeinungen aufeinander, die beide von einer stilkritischen Methode ausgingen und auf den ersten Blick verwandt erscheinen. Beide Autoren betrieben Formanalyse, charakterisierten ihre Gegenstände von der Anschauung her und brachten sie in einen stilgeschichtlichen Zusammenhang. Und doch standen sich die Autoren nicht nur in der Frage der Datierung konträr gegenüber.²²⁶⁵ Der Gegensatz ihrer Auffassungen hatte sechzig Jahre früher in Georg Dehios und Adolph Goldschmidts Studien zur Skulptur des 13. Jahrhunderts eine eigentümliche Parallele gefunden. Dehio hatte 1902 in einer Besprechung von Goldschmidts Studie über die sächsische Skulptur einen Gegensatz zwischen seiner

2264 „An anderer Stelle in Reims zeigt sich eher etwas, das sich vergleichen ließe: im Rosengeschoß. Es ist eigentlich seltsam, daß man noch nie dort hinaufgeschaut hat. Die eine Statue eines Emmauspilgers (Abb. 114): erinnert sie nicht in ihrem Dastehen, in der Art, wie sie Mantelkordel und Stab greift, wie der Kopf sich kantig aufbaut und wie die Haarlocken unter der straff gespannten Kappe hervorquellen, fast unmittelbar an den berühmten Eckart von Naumburg?“ (Reinhardt 1966, S. 231.)

2265 Hamann-MacLean musste Reinhardts 1963 erschienene Monographie zur Reimser Kathedrale, welche mit offizieller Förderung im Pariser Universitätsverlag (*Presses Universitaires de France*) gedruckt wurde, als direkte Konkurrenz zu seinen eigenen jahrzehntelangen Bemühungen um dieselbe Kathedrale aufgefasst haben. In einer Fußnote verweist Hamann-McLean auf seine zeitgleich durchgeführten Forschungen und macht seine Reimser Studien für die Verzögerung der schon früher geplanten Publikation zur Ibener Burgkapelle und weiterer Arbeiten zum *Problemkreis Naumburger Meister* verantwortlich:

„Vorarbeiten für eine umfassende Publikation der bisher ungenügend bekannten Reimser Skulptur und andere Aufgaben haben mich veranlaßt, das dort [*sc. im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 14 (1949) S. 57] vorgesehene Programm vorläufig zurückzustellen.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.)

An anderer Stelle derselben Abhandlung beruft sich Hamann-MacLean auf einen brieflichen Austausch mit Henri Deneux, als dessen Nachfolger sich sein Konkurrent Reinhardt begreifen konnte und in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit auch wahrgenommen wurde (vgl. Branner 1963 (Rez.), S. 375, zitiert in Fußnote 2250). Hamann-MacLean schreibt dazu:

„In einem Brief vom 27. XII. 1936 schrieb H. Deneux, den ich auf den Zusammenhang von Iben mit Reims und das Vorkommen gleicher Versatzmarken aufmerksam gemacht hatte: „Il est certain que l'art gothique champenois se trouve dans les moindres détails de ce petit monument.“

eigenen theoretischen Bemühung und Goldschmidts Verfahren festgestellt, für die deutsche Skulptur vorwiegend nach Abhängigkeiten zu suchen.²²⁶⁶ Hamann-MacLean und Reinhardt trennte zwei Menschenalter später derselbe Gegensatz. Beide gingen gemeinsam von der zuerst durch Georg Dehio 1890 für Bamberg aufgezeigten Tatsache aus, dass die Skulpturen in Reims auch für die Arbeiten in Mainz und Naumburg - gleichgültig ob diese nun in der Vorstellung eines einzigen *Naumburger Meisters* zusammengefasst würden oder nicht - die unabdingbare Voraussetzung bildeten.²²⁶⁷ Doch während Hamann-MacLean an diese Einsicht einer Reimser Voraussetzung die Frage knüpfte, was der oder die Bildhauer in Mainz und Naumburg (und vielleicht zuvor in Iben) daraus Eigenes und Charakteristisches gemacht hätten, erschöpfte sich die Untersuchung Reinhardts in der Frage, welche Vorbilder die Bildhauer in Mainz und Naumburg nachgeahmt hätten und welche Chronologie sich für deren Arbeiten aus dieser Abhängigkeit ergebe.

Das Desinteresse Reinhardts an der Eigenart der Skulpturen in Mainz und Naumburg war evident. Gegenüber der Tatsache einer Abhängigkeit der Mainzer Skulpturen von der Reimser Kathedralbauhütte blieben für ihn die Unterschiede zwischen diesen Bildwerken belanglos und wurden nicht einmal erwähnt. Reinhardt wies die Mainzer Skulpturenfragmente, welche die Forschung stilkritisch dem Ost- und Westlettner und verschiedenen Bildhauern zugeschrieben hatte, als Arbeiten einer einzigen von Reims abhängigen Werkstatt zu. In Reinhardts Modell von Vorbild und Kopie (*les modèles et la copie*)²²⁶⁸ erschienen stilkritische Untersuchungen nur an französischen Originalen sinnvoll durchführbar zu sein, während sich eine solche Bemühung bei den deutschen Kopien erübrigte, denn hier kam es für ihn nur auf die Zuweisung zu einem französischen Vorbild an. Das Gleiche galt für die Datierung. Reinhardt maß den Weihenachrichten für den Bamberger und Mainzer Dom keinerlei Bedeutung für die Datierung der dortigen Skulpturen bei, da sich deren Datierung allein über das Vorbild der Skulptur in Reims gewinnen lasse.

Wenn Reinhardts 1966 vorgelegte Datierungsvorschläge in der Folgezeit durch die Forschung fast durchweg abgelehnt werden sollten, dann deutete dies nur scheinbar auf ein Scheitern seines Ansatzes hin. Denn methodisch sollte die Abhandlung von

2266 Vgl. den - bereits zu Fußnote 295 zitierten - Ausspruch Dehios (1902 (Rez.), S. 462.): „Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag.“

Siehe dazu Kap. III. 6. (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

2267 Siehe Kap. I. 4 (*Deutsche und französische Skulptur*).

2268 Reinhardt 1962, S. 188. - Die Formulierung *Les modèles et la copie* bezieht Reinhardt hier auf das Verhältnis Mainz - Seligenstadt, ist aber von ihm ursprünglich auf das Verhältnis Reims - Mainz gemünzt worden.

Reinhardt, die sich auf Adolph Goldschmidt und Émile Mâle berufen konnte, eine weit nachhaltigere Wirkung entfalten und in vielen späteren Abhandlungen eine Fortsetzung finden, welche in den Naumburger Skulpturen letzten Endes nichts anderes als Nachfolgewerke von Reims sahen und mit einer immer erneut wiederholten Betonung des Reimser Ausgangspunktes ihre Untersuchung auch schon für abgeschlossen erklärten.

3. Josef Adolf Schmoll (1966)²²⁶⁹

Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur

Josef Adolf Schmolls *Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘* machten schon im Titel deutlich, dass ihr Autor seine Überlegungen auf eine stilanalytische Untersuchung basierte und sich dadurch - gleich den beiden anderen Autoren, die einen Beitrag zum Thema *Naumburger Meister* in der Volbach-Festschrift beisteuerten - von einer ikonographischen oder theologischen Betrachtungsweise abhob, wie sie bis dahin die Naumburg-Forschung der Nachkriegszeit dominiert hatte. Über die forschungsgeschichtliche Stellung seiner stilkritischen Studie gab Schmoll zu Beginn seiner Abhandlung in einer Vorüberlegung Rechenschaft, deren Tendenz sich mit einer ähnlichen Bemerkung Hamann-MacLeans in derselben Publikation deckte.²²⁷⁰ Alle drei Autoren der Volbach-Festschrift verband somit die Berufung auf eine mehr traditionelle stilanalytische Betrachtung der Skulptur in Mainz und Naumburg, und doch unterschieden sich Hamann-MacLeans und Schmolls Beiträge von demjenigen Reinhardts, insofern erstere diese Skulptur nicht allein unter dem Aspekt einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte abhandelten, sondern als Werke einer oder auch mehrerer eigenständiger Bildhauer-

²²⁶⁹ Zu Josef Adolf Schmoll, *Mainz und der Westen. Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘*, in: *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach*, hrsg.v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 289-314), vgl.: Bauch 1972, S. 225 / Schubert D. 1974, S. 80f., 310, 315 / Boeck 1975, S. 86 / Kurmann 1979, S. 87 / Schubert E. 1979b, S. 170 (n.2) / Hamann-MacLean 1982, S. 61 / Schubert E. 1983b, S. 181 / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Gabelt 1996, 253 (n.29) / Kitzlinger/Gabelt 1996, 242 (n.166) / Jung 2002, S. 329, 333 (n.8) / Brachmann 2001, S. 261f., 280 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

²²⁷⁰ „Im Wellengang der Forschung wechselte das Interesse an der stilistischen und an der ikonographischen Deutung der Skulpturen, die in Mainz, Naumburg und an anderen Orten dem Naumburger Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben wurden. Erreichten die stilistischen Analysen in den dreißiger Jahren einen Kulminationspunkt durch Pinder, Giesau, Hamann, Beenken, O. Schmitt, Weigert, Küas und Andere, so die ikonographischen in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten (...)“ (Schmoll 1966, S. 289.)

Vgl. Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3 und Kap. XXII. 1

individualitäten betrachten wollten.²²⁷¹ Während Reinhardt den Arbeiten in Mainz und Naumburg letztendlich nur den Charakter von unselbständigen Nachfolgearbeiten Reimser Vorbilder zubilligte und sich seine Untersuchung konsequent auf die Reimser Originale konzentrierte, teilte Schmoll mit Hamann-MacLean das Interesse an der künstlerischen Eigenart eines Bildhauers, der aus seiner französischen Schulung einen persönlichen Stil entwickelt und deshalb von der modernen Forschung den Namen eines *Naumburger Meisters* erhalten habe.

Doch grenzte sich Schmoll kritisch von Hamann-MacLean in seinem Anspruch ab, die persönliche Handschrift dieses Bildhauers präziser zu fassen und dessen Wirkungskreis enger zu definieren, als dies durch Hamann-MacLean und andere Stilanalytiker, vor allem der 1920er und 1930er Jahre - Schmoll nannte namentlich Wilhelm Pinder und Hermann Beenken -, geschehen sei. Diese Forscher wollten ein möglichst umfassendes Bild von einer Künstlerpersönlichkeit zeichnen und schienen in ihren Bemühungen nicht eher ruhen zu wollen, als bis sich die Arbeiten eines anonymen Bildhauers zum Ganzen eines Lebenswerkes mit allen Stationen seines Wirkens zusammengefügt hatten. Schmoll kritisierte diese Bemühungen unter Hinweis auf Peter Metz als unzulässige Übertragung von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts auf einen nur stilkritisch fassbaren mittelalterlichen Bildhauer.²²⁷²

2271 Die unterschiedliche Einschätzung von der künstlerischen Eigenständigkeit der in Mainz und Naumburg tätigen Bildhauer zeigt sich in den Aufsätzen der drei Autoren auch an der Behandlung der Datierungsfrage. Während Reinhardt die Skulptur in Mainz und Naumburg ausschließlich anhand von Vorbildern in Reims zu datieren versucht (siehe voriges Kapitel), spielen bei Hamann-MacLean und Schmoll das Mainzer Weihedatum von 1239 und der Naumburger Spendenaufruf von 1249, die potentiellen Auftraggeber und die bistumspolitischen Zusammenhänge zwischen Mainz, Naumburg und Meißen eine entscheidende Rolle in den Datierungsversuchen, wobei sie nicht zuletzt auf historische Untersuchungen rekurrieren. So verweist Schmoll bei seinem Datierungsvorschlag auf die Arbeiten Walter Schlesingers und Ernst Stöwesands sowie auf die jüngst erschienene Publikation Ernst Schuberts:

„Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos kein Absolutum, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289.)

2272 „Peter Metz gab (...) zu bedenken, daß die Überzeugung ‚von dem einen großen Genius‘ (Pinder) ‚in der Vorstellung von der Einzelpersönlichkeit als alleinigem letzten Urgrund alles Schöpferischen‘ letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts wurzele [11 Peter Metz, *Resümee in den Sektionsberichten d. öfftl. Vorträge der Mainzer Generalversammlg. d. Görres-Ges.*,

Die Rekonstruktion eines Frühwerks in Frankreich schied Schmoll aus seiner Untersuchung aus und begann diese stattdessen mit einer Betrachtung der Bildwerke in Mainz.²²⁷³

Jahresbericht 1951, Köln 1951, p. 43 f.]. Darauf basiere auch noch Beenkens Monographie und Versuch, nach neuzeitlichem Muster ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten.“ (Schmoll 1966, S. 292 u. n.11.)

Metz' Charakterisierung der Monographie Hermann Beenkens von 1939 als Versuch, „ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten“ ist in der Version von Schmoll durch Kathryn Brush (1993, S. 115) aufgegriffen worden: „However, the definitive artistic biography of the master which portrayed his life, wanderings and career from birth through old age was produced several years later (1939) by Hermann Beenken.“ - Zitiert in Fußnote 1651).

Diese Darstellung stellt die Position Beenkens geradezu auf den Kopf. Denn Beenken hat die seit Hermann Giesau in der deutschen Forschung vorgetragenen Thesen zu einem Frühwerk des *Naumburger Meisters* in Frankreich der Reihe nach kritisch besprochen und fast sämtlich zurückgewiesen (allenfalls ließ er sie als gänzlich ungesicherte Hypothesen gelten). Die Tendenz von Beenkens Darlegung 1939 läuft also - entgegen der Darstellung bei Metz, Schmoll und Brush - auf die Beschneidung eines hypothetischen Frühwerks des *Naumburger Meisters* hinaus und nicht auf die Errichtung eines Lebenswerks „mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter“.

So schreibt Beenken 1939 an einer w.o. bereits zitierten Stelle (siehe Fußnote 1682): „Man hat außer in Amiens auch in Reims, das der deutsche Bildhauer sicher gekannt hat, in Noyon und in Chartres Naumburgisches wiedererkennen zu dürfen geglaubt. Die große Verschiedenartigkeit des hier oder dort an den nordfranzösischen Kathedralen mit unserem Meister in Verbindung Gebrachten mahnt zu äußerster Vorsicht. Der deutsche Betrachter ist nur allzu geneigt, von vornherein eine bestimmte Innerlichkeit, eine bestimmte Schwere des Gefühlsausdruckes, wo er ihr inmitten der meist leichter und schärfer beschwingten Formensprache unseres Nachbarvolkes begegnet, für deutsch zu halten und gerade dann an Naumburg zu denken.“ (Beenken 1939a, S. 12.)

2273 Eine nähere Beschäftigung mit der durch Richard Hamann-MacLean in die Naumburg-Diskussion eingeführten Konsolfigur in Noyon (siehe Kap. XV. 2.) verwirft Schmoll mit folgenden Worten:

„Die (..) von Hamann-MacLean 1935 gefundene Typenfigur am Türsturz des nördlichen Seitenportals der Westfassade der Kathedrale von Noyon steht in ihrer härteren Formensprache dem Naumburger näher (...). Aber ist sie wirklich ein Frühwerk des Naumburgers? Oder frappiert nur der sehr ähnliche Typus des Kahlschädels mit dem zurückweichenden Haarkranz und mit der Intensität des Blicks? Das physiognomisch ganz andere und ganz unnaumburgisch geartete Pendant an der gegenüberliegenden Türsturzkonsole zeigt doch den gleichen Bewegungscharakter und eine sehr ähnliche, etwas summarische Behandlung von Gewand und Gliedmaßen. Der Typus stammt wohl aus dem Formenschatz der individualisierenden Bauskulptur Nordfrankreichs.“ (Schmoll 1966, 292f.)

Während Schmoll der Konsolfigur in Noyon in ihrer *härteren Formensprache* eine gewisse stilistische Nähe zum Werk des *Naumburgers* einräumt, scheidet er die übrigen Vorschläge zu einem Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Frankreich summarisch aus:

„Das hypothetische Frühwerk des Naumburger Meisters wäre also auch erneut zu prüfen. Viele der vorgeschlagenen Skulpturen sind ohnehin auszuschneiden, vor allem die Werke in Amiens.“ (Schmoll 1966, S. 296.)



Abb. 174 Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin als Reiter bei der Mantelteilung. Kalksteinrelief aus Mainz.

Abb. 353
Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin als
Reiter bei der Mantelteilung,
Kalksteinrelief aus Mainz (Aus: Schmoll
1966, Abb. 174)

Schmoll kritisierte die Vorstellung von einem einzigen überragenden Bildhauer, der zuerst im Mainzer Dom die dortigen *Weltgerichtsreliefs*, die *Deesis-Gruppe*, den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* gearbeitet habe, um dann nach Beendigung seiner Mainzer Tätigkeit an einem anderen Wirkungsort eine neue Aufgabe in Angriff zu nehmen. Stattdessen sah Schmoll in Mainz *zwei* Bildhauer mit ausgeprägt individueller Handschrift am Werk, von denen der eine zu einem bestimmten Zeitpunkt die Mainzer Werkstatt verlassen, während der andere als Werkstattleiter die Arbeiten in Mainz zu Ende geführt habe. Der Bildhauer, der wohl um die Zeit der Mainzer Domweihe 1239 die Werkstatt in Mainz verließ, um einer Berufung nach Naumburg zu folgen, sei niemand anderes als der *Naumburger Meister* gewesen.²²⁷⁴

Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom

Schmoll identifizierte den *Naumburger Meister* mit demjenigen Bildhauer, der in Mainz die *Weltgerichtsreliefs* und die *Deesisgruppe* gemeißelt habe. Vom Blickwinkel seiner späteren Tätigkeit in Naumburg aus gesehen würden diese Arbeiten seine Erstlingswerke darstellen, vom Blickwinkel des gesamten Mainzer Skulpturenensembles aus aber könnte man sie als den *naumburgischen Kern* der Mainzer Arbeiten betrachten. Gegen diese *naumburgischen Arbeiten*, die Schmoll mit den Worten Pinders als *dumpfer und zähflüssiger* beschrieb, grenzte er den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* ab, die im Vergleich mit den *Weltgerichtsreliefs* von *viel feingliedrigerem Bau* seien.²²⁷⁵



Abb. 175 Mainz, Dommuseum. Fragment vom Westlettner des Mainzer Doms. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht: Papst, Bischof, König, Mönche

Abb. 354. Mainz, Dommuseum, Fragment vom Westlettner. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht: Papst, Bischof, König, Mönche (Aus: Schmoll 1966, Abb. 175)

2274 „(...) jener in Naumburg leitende Meister (muß) Mainz um die Zeit der Domweihe 1239 verlassen haben (...). Sollten die umfänglichen Mainzer Bauaufgaben (Westchorabschluß, Westlettner, Sakristei, Portale, Ostlettner und ihr Skulpturenschmuck) um 1239 noch nicht fertig gewesen sein, so ist mit der weiteren Tätigkeit der Bauhütte ohne den *Naumburger Meister* zu rechnen.“ (Schmoll 1966, S. 291; Herv., G.S.)

2275 „Fragt man nach dem ‚naumburgischen‘ Kern der Skulpturenfragmente in Mainz (Dommuseum), so bieten sich, was immer gesehen wurde, in erster Linie die figürlichen Reste der Reliefs vom Westlettner an. Hier möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, *dumpfer und zähflüssiger*, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art. Hingegen sind der *Kopf mit der Binde* und die zu ihm gehörenden *Reste der Gewölbefigur* von *viel feingliedrigerem Bau*.“

Die Abwanderung des Bildhauers, der in Mainz die Weltgerichtsreliefs meißelte, nach Naumburg deutete darauf hin, dass diese junge Kraft nicht der Werkstattmeister in Mainz gewesen sein könne. Den Mainzer Werkstattleiter müsse man vielmehr im Schöpfer des *Kopfes mit der Binde* und des *Bassenheimer Reiters* erblicken, der als führender Meister im Mainzer Dom auch die Arbeiten des späteren Naumburger Meisters an den Westlettnerreliefs überwacht habe. Den *Naumburger Meister* könne man nach seiner Tätigkeit im Mainzer Dom auch als *Lettner-* oder *Deesismeister* bezeichnen, den Mainzer Hauptmeister dagegen als *Martinsmeister* nach seinem Hauptwerk, dem *Bassenheimer Martinsrelief*.

Während sich die Arbeiten dieser beiden Meister stilistisch klar unterschieden, ließ sich nach Schmoll nur eine einzige Skulptur, der *Auferstehende* vom Mainzer Westlettner, keinem der beiden Meister eindeutig zuweisen, da diese Figur sowohl Charakteristika des *Lettner-* als auch des *Martinsmeisters* in sich vereinige.²²⁷⁶ Schmoll nahm (wie erwähnt) an, dass sich die Wege des jungen Lettnermeisters und des Meisters des Martinsreliefs *kurz nach 1239* getrennt hätten, als der junge Bildhauer durch Bischof Engelhard nach Naumburg berufen worden sei, wo sein eigentümlicher Stil, ein *barter, verfestigter, statuarischer* Stil, im Unterschied zum Werk des Martinsmeisters noch deutlicher hervorgetreten sei. Der Unterschied der Stile dieser beiden Meister lasse sich auch (wiewohl *gefährlich* und *leicht schablonisierend*) *kunstlandschaftlich* verstehen als Kontrast zwischen einem *mittelrheinischen* und einem *ost-mitteldeutschen* Stilidiom dieser beiden Bildhauer.²²⁷⁷

(Schmoll 1966, S. 291.)

2276 „Tatsächlich ist u. E. die Kluft zwischen den Werken zu groß, um die Gleichzeitigkeit von so Ungleichem aus einer Hand akzeptieren zu können. (...) Der in Mainz führende Meister muß der Schöpfer des Martinsreliefs und der Gewölbefigur mit dem Kopf mit der Binde gewesen sein. Er hatte sich diese delikatesten Aufgaben vorbehalten. Andere sind zweifellos untergegangen. Die Lettnerreliefs mit dem jüngsten Gericht und vor allem die Deesisgruppe stammen hauptsächlich von dem später in Naumburg leitenden Meister, eben dem ‚Naumburger‘, der hier in Mainz noch unter dem Martinsmeister arbeitete. Die gegenüber Naumburg weichere und teigigere Behandlung der Relieffiguren in Mainz erklärt sich aus der Nähe zum führenden Bildhauer, dessen weichflüssigerer Behandlungsstil Modell gewesen sein muß. Im *Fragment des Auferstehenden* erkennt man die einzige echte *Überschneidung beider Hände*. Hier kann man zweifeln. War der bewunderungswürdige Bettler des Martinsreliefs Vorbild für den Auferstehenden des aufstrebenden Naumburgers oder hat hier der leitende ‚Mainzer Meister‘ selbst Hand angelegt?“ (Schmoll 1966, S. 292; *Herv.*, G.S.)

An der Charakterisierung und Zuschreibung der Figur des Auferstehenden sollte später Richard Hamann-MacLean mit seiner Kritik an Schmolls Zwei-Meister-These ansetzen (siehe Hamann-MacLean 1971, S. 27, zitiert in Fußnote 2307.)

2277 „Wir nehmen also an, daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende, erste Proben seiner Genialität ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen wurde. Hier fand er

Der Gegensatz von Weiche und Härte als der konträren Hauptmerkmale zeige sich auch in der Pflanzenornamentik der beiden Bildhauer. Alle Blatt- und Blütenornamente des Naumburger Meisters würden sich „durch schnittige Präzision und oft auch durch eine gewisse Härte der Formgebung auszeichnen“. Man erkenne dies „an der Blattkonsole der Mainzer Deesisgruppe“ und dann „mehr noch in Naumburg selbst“. ²²⁷⁸

Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer

Mit der Aufteilung eines durch die Forschung unter dem traditionellen Namen des *Naumburger Meisters* zusammengefassten Werkkomplexes auf *zwei* Meister blieb Schmoll der Vorstellung von der individuellen Künstlerpersönlichkeit gleichwohl verhaftet, und er versuchte die künstlerischen Lebenswege dieser Meister - des Mainzer *Martins-* und des Mainzer *Lettnermeisters* - mit denselben Mitteln nachzuzeichnen, mit denen die durch ihn kritisierten Autoren (Pinder, Beenken) den Lebensweg *eines* Meister zu erforschen gesucht hatten, wobei er die Ergebnisse der jüngeren historischen Forschung zur Rekonstruktion der Viten dieser Künstler mit auszuwerten suchte.

Die Laufbahn des Naumburger Meisters

Schmoll nahm die historisch-biographischen Untersuchungen Walter Schlesingers, deren Ergebnisse ihm plausibler erschienen als diejenigen Rudolf Stöwesands, an dem Punkt auf, wo Bischof Engelhard (1207-1242), nach Schlesinger der mutmaßliche Planer des Naumburger Stifterchors, den Mainzer Lettnermeister aus Mainz nach Naumburg berief. Weiter hielt Schmoll als Ergebnis der Untersuchung Schlesingers fest, dass kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Spendenauftrag Bischof Dietrichs, des Nachfolgers Bischof Engelhards, und dem Stifterzyklus im Westchor bestehe und die Arbeiten dort schon lange vor dieser Urkunde von 1249 begonnen worden seien. Schlesingers Untersuchung habe überhaupt das feste

seinen eigenen statuarischen Stil, einen Stil der gegenüber Mainz verfestigten Formen. Die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Steinfiguren des Martinsreliefs und des Kopfes mit der Binde war ihm nicht gegeben und wohl auch nicht sein Ziel. Unter härterer Schale birgt sich mit größerer Spannung, zuweilen mit dramatischer Gewalt der Ausdruck seiner Gestalten. Selbst in den mehr lyrischen und tragischen Gesichtern, wie dem des Wilhelm von Camburg, des Hermann und der Uta, aber auch der Kreuzgruppe, liegt eine Herbheit der Gesinnung, die der ‚Mainzer Meister‘ nicht kennt. Man ist versucht, die weichere, schmiegsamere Art des Mainzers als typisch *mittelrheinisch*, die härtere, kompaktere des Naumburgers als *ost-mittelddeutsch* zu bezeichnen. Aber solche kunstlandschaftlichen Charakterisierungen sind gefährlich und leicht schablonisierend.“ (Schmoll 1966, S. 293f.; *Herr.*, G.S.)

2278 Schmoll 1966, S. 300.

Gerüst der beiden Fixdaten der bisherigen Forschung: die Mainzer Domweihe von 1239 als *terminus ante* für die Mainzer, den Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 als *terminus post* für die Naumburger Arbeiten, relativiert.²²⁷⁹

Ausführlich referierte Schmoll die Argumente, die für eine Auftraggeberschaft Bischof Engelhards für den Naumburger Stifterchor sprächen. Nur Engelhard (1207-1242) könne der eigentliche Initiator des Naumburger Westchors gewesen sein, worauf dessen Kontakte nach Bamberg und Mainz hindeuten würden. Bischof Engelhard habe unter den Eindrücken, die er beim Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz empfangen habe und schließlich nach dem Vorbild des Bamberger Westchors (den er 1237 geweiht hatte) noch in den späten 1230er Jahren mit dem Bau des Naumburger Westchors begonnen. Besonderes Gewicht legte Schmoll auf die Urkunde des Prager Bischofs von 1248, weil diese Urkunde belege, dass schon *vor* dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 Gelder für ein offensichtlich ins Stocken geratenes Naumburger Bauprojekt, welches nur der Westchor gewesen sein könne, gesammelt worden seien.²²⁸⁰

Der Spendenaufruf von 1249 ließ sich nach Schmoll nicht als Plan oder Anregung für einen noch zu schaffenden Stifterzyklus verstehen, sondern setzte diesen vielmehr voraus. Die Differenz der Namen von Stifterbrief und Stifterzyklus

2279 „Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos *kein Absolutum*, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289.)

2280 Schmoll referiert Schlesinger mit folgenden Worten:

„Der eigentliche Initiator des Neubaus müsse Bischof Engelhard (1207-1242) gewesen sein, nicht sein Nachfolger Dietrich, wie bislang vorwiegend behauptet wurde. Engelhard habe auch die weitreichenden Beziehungen und Interessen gehabt, die eine Voraussetzung für die Berufung von Bauleuten und Künstlern aus Bamberg und Mainz bilden. Besonders gut und eng sei sein Verhältnis zu den Erzbischöfen von Mainz und zum Bischof von Bamberg gewesen. So weilte er auch auf dem berühmten Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz. Bald danach sei der Westbau, zunächst wohl nach Bamberger Vorbild, in Angriff genommen worden. Noch vor seinem Tode 1242 müsse jener Meister aus Mainz berufen worden sein, der den neuen Westchorplan und das Skulpturenprogramm ausarbeitete. Die Ablaßurkunde des Prager Bischofs für Naumburg von 1248 beleuchte schlagartig die schwierige finanzielle Situation, in die das Naumburger Bauunternehmen schließlich geraten sei. Es heißt darin ausdrücklich, ‚es sei verdienstvoll, den Bau von Kirchen, die aus eigener Kraft nicht vollendet werden können, auf diese Weise zu unterstützen.‘“ (Schmoll 1966, S. 290.)

erklärte Schmoll mit einer kurz nach Erlass des Spendenaufrufs beschlossenen Änderung des schon früher begonnenen Figurenplans. Dieser sei zum Zeitpunkt des Spendenaufrufs längst in der Ausführung und nur noch nicht ganz fertig gestellt gewesen. Die Urkunde von 1249 stelle so nicht den *terminus ante* für den Stifterzyklus, sondern nur den *terminus ante* für eine wenig später erfolgte Planänderung am Jahre früher begonnenen Stifterzyklus dar.²²⁸¹

2281 „Man darf annehmen, daß die Urkunde die Stifter nicht aufgrund eines erst anzuregenden Programms für den Skulpturenschmuck nennt, sondern im Gegenteil dieses bereits voraussetzt. Die wohl kurz nach der Ausstellung des Breve erfolgte Änderung in diesem Figurenprogramm erweist andererseits, daß die Statuen noch nicht alle fertiggestellt sein konnten. Eine der urkundlich genannten Frauen, ‚Gepa oder Berchta, wahrscheinlich die erste, wurde ausgeschieden, zwei neue Namen, Thietmar und Thimo, tauchen auf, so daß die Gesamtzahl der Namen um einen vermehrt ist . . .‘ [2 W. Schlesinger, *Kirchengeschichte Sachsens*, p. 129.]“ (Ebd. u. n.2.)

Ähnlich wie Hamann-MacLean hebt auch Schmoll die kurz zuvor erschienene Abhandlung Ernst Schuberts (1964) als wichtigen Beitrag zur Baugeschichte und Ikonographie des Naumburger Westchors hervor, macht aber auch auf Widersprüche in Schuberts Argumentation aufmerksam und weist dessen unhistorische, durch andere Beispiele widerlegte Hypothese zurück, dass eine romanische und eine gotische Werkstatt während einer bestimmten Phase des Dombaues nicht nebeneinander her gearbeitet haben könnten, eine Kritik, die Schmoll mit einem Hinweis auf den 1251 begonnenen frühgotischen Chor in Schulpforta verbindet:

„Es ist durchaus denkbar und andernorts erwiesen, daß eine spätromanische Werkstatt *neben* einer frühgotischen arbeitet und der Chor von Pforta trägt bereits das Datum 1251 an einem Strebepfeiler: soll er dem Naumburger Westchor vorangehen? Bisher nahm man das Umgekehrte an. Ohne *Klärung* dieses Verhältnisses ist der Schluß von E. Schubert fragmentarisch.“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1; *Herv.*, G.S.)

Die hier durch Schmoll geäußerte Frage oder Unsicherheit und angemahnte *Klärung* in Bezug auf die Zeitstellung des Naumburger Westchors und des Chors der Klosterkirche in Schulpforta nimmt Schmoll unter Verweis auf seine eigene (1961 veröffentlichte) Dissertation wenige Sätze später selbst vor:

„Der Neubau des Chores der Zisterzienserabteikirche Pforta (Thüringen) setzt eigentlich die Wirkung des Naumburger Westchorpolygons schon voraus [4 J. A. Schmoll *gen. Eisenwerth*, *Das Kloster Chorin und die Askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260-1320*, *Veröffentl. d. Berliner Historischen Kommission b. Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin*, Bd. 2, Berlin 1961, p. 107 f.] Das an einem Strebepfeiler des Pfortaer Chores eingemeißelte Datum 1251 gibt einen weiteren Hinweis auf den damals wahrscheinlich schon weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau. Die *nachträglich* in den Statuenzyklus aufgenommenen *Thietmar und Thimo*, beides offensichtlich schwächere Werke, befinden sich im Polygon.“ (Schmoll 1966, S. 290f. u. n.4; *Herv.*, G.S.)

Schmoll beschreibt den Chor der benachbarten Klosterkirche in Schulpforta als *Wirkung* des Naumburger Westchorpolygons, womit er auch die relative Abfolge der beiden Architekturen festlegt. Das Datum in Pforta von 1251 erscheint ihm als *terminus ante* für den „weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau“. Während Schmoll so das baugeschichtliche Verhältnis von Chor in Schulpforta zum Naumburger Westchor für geklärt ansieht und davon ausgeht, dass der Baubeginn in Schulpforta 1251 eine schon längere Bautätigkeit am Naumburger Westchor voraussetzt, bietet seiner Interpretation die

Die Überlegungen zur Inangriffnahme der Arbeiten am Westchor des Naumburger Doms und dessen zeitliches Verhältnis zum Westlettner in Mainz dienten Schmoll vor allem dazu, eine Vorstellung vom Werdegang und Lebenswerk des Mainzer Lettnermeisters (des späteren *Naumburger Meisters*) historisch zu begründen. Schmolls Interesse galt einem Bildhauer mit ausgeprägt persönlicher Handschrift, dessen Laufbahn er unter dem Blickwinkel einer Künstlerbiographie in den Rahmen historischer Ereignisse stellte. So ließ er die Bildhauerlaufbahn des jungen *Naumburger Meisters* in Mainz am Westlettner mit der Arbeit an den Weltgerichtsreliefs und der Deesisgruppe beginnen, mit der Berufung des Bildhauers durch den Naumburger Bischof Engelhard *kurz nach 1239* eine Fortsetzung finden und schließlich mit der Schaffung seines Hauptwerks in Naumburg enden, wo der Naumburger Meister selbst noch erleben konnte, wie vor Abschluss der Arbeiten am Westlettner ein Mitarbeiter aus seiner Werkstatt nach Meißen berufen wurde, um dort die Figuren in Chor und Achteckkapelle zu meißeln.²²⁸²

Das Verhältnis Naumburg-Meißen stellte sich für Schmoll dann als ein einziges *Déjà vu* des Verhältnisses Mainz-Naumburg dar. Denn auch die Arbeiten des nach Meißen abgewanderten Bildhauers hätten sich durch eine härtere Formensprache von den in Naumburg geschaffenen Werken unterschieden, so dass sich im

zeitliche Einordnung der Figuren des *Dietmar* und *Timo* im Naumburger Westchor Schwierigkeiten, die mit der Unsicherheit des Autors in der Einschätzung des Spendenaufrufs von 1249 zusammenhängt.

Denn entgegen seinen eigenen Versicherungen (und denen Ernst Schuberts, auf den er sich beruft - „Schubert entkräftet die Urkunde von 1249 ganz ihres Wertes als Dokument für Chorbau und Stifterfiguren“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1) misst Schmoll diesem Dokument doch indirekt den Stellenwert eines *Programms* für den Zyklus zum Zeitpunkt der Ausgabe dieser Urkunde bei, denn anders ergäbe seine Aussage keinen Sinn, dass die Figuren des Timo und Dietmar erst *nachträglich* in den Figurenzyklus aufgenommen worden sein könnten, indem sie gegenüber dem Spendenaufruf von 1249 eine *Programmänderung* darstellten.

Schmoll versucht einen stilkritischen Beweis für die *nachträgliche* Aufnahme dieser Figuren zu liefern, indem er sie als schwächere Nachzüglerwerke hinstellt. Mit einer theologischen Begründung, wie sie etwa Schlesinger und Schubert vertreten, in dem Sinne, dass sich an diesen Gestalten die Macht der kirchlichen Gnadenmittel besonders nachdrücklich zeige, setzt sich Schmoll nicht auseinander.

Mit der ganz anderen Möglichkeit aber, dass diese beiden Figuren aufgrund ihrer mangelnden Werbewirkung für Spender im Spendenaufruf von 1249 *gestrichen*, also nicht nachträglich hinzugefügt, sondern im Gegenteil schon fertig gemeißelt und dem Ursprungskonzept des Zyklus angehörig im Spendenaufruf *weggelassen* worden sein könnten, rechnet weder Schmoll noch ein anderer Interpret der Naumburg-Forschung, der sich mit der Frage einer Programmänderung des Stifterzyklus auseinandergesetzt hat.

2282 Schmoll 1966, S. 293f u. 296.

Gesamtüberblick der Bildhauerarbeiten in Mainz, Naumburg und Meißen für Schmoll das Bild einer dreifachen Filiation mit einer zunehmenden Verhärtung der Formensprache ergab.²²⁸³

Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters

Während Schmoll die Laufbahn des Naumburger Meisters von dessen Anfängen am Mainzer Westlettner nach Naumburg verfolgte und zum Schluss noch das Verhältnis betrachtete, in welchem dieser zur späteren Werkstatt in Meißen stand, versuchte er auch für den *Lehrer* des Naumburger Meisters, den Mainzer *Martinsmeister*, die Frage nach dessen weiterem Werdegang zu klären. In diesem Zusammenhang betrachtete er die Apostelreliefs des Liebfrauenportals in Metz, welche durch Otto Schmitts Untersuchung stilkritisch erschlossen und mit der Apostelgruppe des rechten Türsturzreliefs dem *Naumburger Meister* als Frühwerk zugeschrieben worden waren, eine These, die Schmoll nach der durch ihn rekonstruierten *Vita* dieses Meisters bereits aus chronologischen Gründen ausschloss.²²⁸⁴ Schmoll stellte die alternative Frage, ob bestimmte Arbeiten des Metzger Liebfrauenportals von der Hand des *Mainzer Martinsmeisters* geschaffen sein könnten und ob sich dessen Handschrift dort wiederfinden lasse. Er bejahte diese Frage, indem er die Apostelreliefs des *rechten* Türsturzstreifens, die Schmitt als *Frühwerke* des Naumburger Meisters in Anspruch genommen hatte, hypothetisch dem Mainzer Martinsmeister zuschrieb. Wie Schmitt hielt es Schmoll außerdem für möglich, dass der Bildhauer des *Atlant vom Ostchor* in Mainz mit dem Bildhauer des *linken* Türsturzstreifens in Metz - Schmitt hatte ihn als *Neuweiler Meister* bezeichnet - identisch sein könne.²²⁸⁵

Schmoll verband diese stilkritischen Überlegungen, die sich - wenn man den Namen des *Naumburger* an die Stelle des *Martinsmeisters* setzte - im Prinzip mit den Zuschreibungen Otto Schmitts deckten, mit Überlegungen zur Datierung der Metzger Skulpturen und ihrer Zeitstellung zu Mainz und kam zum Ergebnis, dass Schmitts Annahme des zeitlichen Verhältnisses umzukehren sei: der Martinsmeister

2283 „Ähnlich ist (..) der Unterschied zwischen Naumburg und Meißen. Man könnte meinen, hier habe sich der Vorgang der Trennung von Lehrer und Schüler wiederholt. Wie der Naumburger in Mainz am Lettner begann, so wäre denkbar, daß der Meister von Meißen in Naumburg vor allem am Lettner mitwirkte. Dessen zupackende, kompaktere Bildungen bevorzugende Art und Mimik bilden die Grundlage für des abermals Jüngeren Meißner Werke. Wir glauben also nicht an die Vorstellung vom Gesamtwerk eines Meisters in Mainz, Naumburg und Meißen. Plausibler erscheint uns eine Filiation in drei Stufen.“ (Schmoll 1966, S. 296.)

2284 Siehe Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*).

2285 Siehe Kap. XIII. 1 (*Der Neuweiler Meister*).



Abb. 355.

Metz, Dombauhütte. Fragment aus dem Tympanon des Liebfrauenportals der Kathedrale.
Ein Engel geleitet Apostel zum Sterbebett der Maria (Aus: Schmoll 1966, Abb. 176)

könne die Arbeiten in Metz, wenn überhaupt, erst *nach* seiner Mainzer Tätigkeit ausgeführt haben.²²⁸⁶

Der Fortsetzung der Tätigkeit des Mainzer Lettnermeisters in Naumburg entsprach so in der Vita des Martinsmeisters eine mögliche Fortsetzung der Tätigkeit in Metz. Ob der Mainzer Martinsmeister tatsächlich die Arbeiten in Metz (zusammen mit dem Bildhauer des *Ostchor-Atlant*) übernommen habe, wofür nach Schmoll

2286 „Und wie verhält es sich nun mit Metz? Das seit Otto Schmitt [15 Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch*, Bd. VIII, p. 92 ff.] unter drei Hände aufzuteilende Tympanonrelief des Liebfrauenportals der Kathedrale enthält nach ihm im unteren Streifen die Arbeit zweier dann in Mainz tätiger Meister, des *Naumburger* und des *Neuweiler Meisters*. Diesen wollte Schmitt in Mainz an der Trägerfigur des Ostlettner wiedererkennen. Seine Hauptwerke wären die Apostel Petrus und Paulus am Nordportal der gleichnamigen Kirche in Neuweiler/Nordelsaß. Als Frühwerke vor der Mainzer Domweihe kommen die Neuweiler Skulpturen kaum mehr in Frage. Die Baugeschichte der beiden Kirchen von Neuweiler, z. Z. noch in Ausarbeitung, wird wohl nahelegen, eine Datierung gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Und wie steht es mit der Datierung des Metzger Liebfrauenportals der Kathedrale? Auch hier neigt man jetzt eher zu einer späteren Ansetzung [16 Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Habilitationsschrift der Phil. Fakultät Saarbrücken, Mscr. 1964.*], so daß beide Reliefstreifen des unteren Registers vom Tympanon als ‚Frühwerke‘ des Neuweiler und des Naumburger Meisters nicht mehr in Frage kämen.“ (Schmoll 1966, S. 296 u. n.15/16.)

stilistische Ähnlichkeiten sprächen, lasse sich freilich angesichts der geringen Überreste des Metzger Portals nicht mehr sicher entscheiden.²²⁸⁷ Stilistische Ähnlichkeiten dieser Art könnten zwar auf denselben Bildhauer hindeuten, müssten es aber nicht. Denn wie die ältere Forschung zeige, die ein Frühwerk des Naumburger Meisters in Frankreich rekonstruieren wollte, tatsächlich aber nur stilgeschichtliche Parallelerscheinungen dokumentierte, so könnten auch die Ähnlichkeiten zwischen Metz und Mainz auf bloße Parallelerscheinungen, gleichzeitige stilistische Entwicklungen hindeuten, wie sie sich unabhängig voneinander an verschiedenen Orten ereignen könnten, so dass - um eine Nutzenanwendung dieser Reflektion für den vorliegenden Fall zu ziehen - die Berufung des Mainzer Martinsmeisters nach Metz Hypothese bleiben müsse, eine Hypothese freilich, die Schmoll ausgiebig diskutierte, kam es diesem Forscher doch auf die Entdeckung einer Künstlerpersönlichkeit an, die er in der Person eines Mainzer *Martinsmeisters* gefunden zu haben glaubte und nun neu in die Naumburg-Forschung einführen wollte.

Dieses Interesse Schmolls am künstlerischen Werdegang eines durch ihn neu entdeckten Bildhauers in Mainz stellte seine Untersuchung in die Tradition einer ebenso stilanalytisch wie künstlerbiographisch orientierten Forschung, die vor dem 2. Weltkrieg in den Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders ihren Höhepunkt gefunden hatte und für die Naumburg-Forschung bis auf Heinrich Bergners Monographie von 1903 zurückreichte. Dasselbe Interesse an der Künstlerindividualität verband Schmolls Arbeit auch mit der seines Antipoden Hamann-MacLean, nicht jedoch mit der Abhandlung Reinhardts, welcher die Bildhauerarbeiten in Mainz und Naumburg - sieht man von dessen komplimentierenden Bemerkungen in der Ein-

2287 „Das Metzger Liebfrauentympanon stellt ja nur eine Art Flickarbeit am Gesamtbogenfeld dar, dessen obere Streifen mit den Hauptszenen von einem Meister älterer Schulung stammen. (...). Die Gestalten des rechten unteren Apostelstreifens sind (..) meisterlich in ihren individualisierten Bewegungen und Gebärden. Sie setzen sich auch vom linken Streifenteil (nach O. Schmitt vom ‚Neuweiler Meister‘) durch flüssige Linienführung, lebhaftere Gestik und Gewanddurchdringung deutlich als reifere Leistung ab. Die sieben fragmentarisch erhaltenen Hände dieses Reliefs (das am Tympanon durch eine ergänzende, schwächere Kopie von ca. 1890 ersetzt wurde) erweisen eine Beherrschung des organischen Ausdrucks, die unmittelbar an den Mainzer Meister des Martinsreliefs erinnert. Könnte man nicht erwägen, ob dieser Meister nach Abschluß der Mainzer Aufgaben um 1245 nach Metz berufen wurde, um das hier in der Ausführung steckengebliebene Liebfrauenportal der Kathedrale fertigzustellen? Es hätte sich dann allerdings kaum darum gehandelt, ihn nur das fehlende Tympanonstück meißeln zu lassen. Es wäre denkbar, daß ihm und seiner Werkstatt der große Auftrag zugefallen wäre, den - seit dem 18. Jahrhundert verlorenen - monumentalen Statuenzyklus des Liebfrauenportals auszuführen: eine Trumeaumadonna und zwölf Apostelfiguren. Leider wissen wir von deren Gestaltung nichts.“ (Schmoll 1966, S. 298.)

leitung und im Nachwort einmal ab, nur als Kopien begriff,²²⁸⁸ - während Schmoll und Hamann-MacLean in stilkritischer Analyse die Skulpturen in Mainz und Naumburg im Hinblick auf eine individuelle Bildhauerhandschrift betrachteten, um hier zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen zu kommen. Hamann-MacLean gelangte zur Auffassung, es müsse *ein* Meister gewesen sein, der an verschiedenen Orten ähnliche Werke hinterlassen habe, Schmoll aber meinte, es müssten *zwei* Meister gewesen sein, welche die untersuchten Werke in Mainz, Naumburg und vielleicht in Metz geschaffen hätten.

Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters

Schmoll bekräftigte seine These von den *zwei* Meistern in Mainz, deren Wege sich nach ihrer gemeinsamen Arbeit getrennt und den einen nach Naumburg, den anderen aber vermutlich nach Metz geführt hätten, durch eine Kritik der *Genievorstellung*. Diese Vorstellung sei verantwortlich dafür, dass Forscher die stilistisch unterschiedenen Arbeiten in Mainz und Naumburg einem einzigen Meister zuschreiben konnten, wie dies auch Wilhelm Pinder versucht habe.²²⁸⁹ Schmoll wandte sich gegen Pinders Vorstellung vom *einen* Meister, der „zwei Seelen in seiner Brust“ gehabt und auch „die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen“ habe.²²⁹⁰ Dabei befasste Schmoll sich nicht weiter mit der Frage, ob das dem *Naumburger Meister* zugeschriebene Werk unter den Voraussetzungen, wie Pinder sie

2288 So schreibt Reinhardt in der Einleitung zu seinem Beitrag für die Festschrift Volbach: „Viele (sind) vom Problem der Herkunft und des Werdens des großen Naumburger Meisters in den Bann gezogen worden“ (Reinhardt 1966, S. 221). Am Ende seines Artikels aber stellt er fest: „Die Hand des Mainzer-Naumburger Meisters ist in Reims so wenig zu entdecken, wie diejenige des Bamberger Bildhauers.“ (Reinhardt 1966, S. 230) - Beide Aussagen zusammengenommen ergeben die Feststellung Reinhardts, dass die Arbeiten des *Naumburger Meisters* nur Reimser Kopien seien. - Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2289 Schmoll 1966, S. 291f. (vgl. Zitat in Fußnote 2272).

Zum Verhältnis Schmolls zu seinem Lehrer Pinder, der ihn 1939 in Berlin mit einer Arbeit über *Die Baubütte von Chorin und die märkische Backsteinarchitektur bis zum Ende der askanischen Herrschaft* promovierte, vgl. Schmolls Selbstbiographie in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Herausgegeben von Martina Sitt. Berlin 1990, S. 275-298, v.a. S. 286-289.

2290 „Pinder (bekannte sich) (...) zur einen genialen Persönlichkeit des ‚Naumburgers‘, der alle diese Skulpturen, den Bassenheimer Reiter, den Kopf mit der Binde und die Werke in Naumburg geschaffen und der die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen habe. Leidenschaftlich wehrte sich Pinder gegen eine Aufspaltung unter zwei und mehr geniale Meister, dies entspräche etwa der Aufteilung des Werks von Rembrandt unter ‚zwei Rembrandts‘. Der ‚Naumburger Meister‘ sei ein Genius mit zwei Seelen in seiner Brust gewesen wie viele der ganz Großen, wie Goethe, von dem der Ausdruck als Bekenntnis stammt, wie Beethoven und andere.“ (Schmoll 1966, S. 291f.)

angab, eventuell durchführbar gewesen sein könnte.²²⁹¹ Schmoll verband stattdessen seine eigene stilkritische Untersuchung, die ihn zu einem - wie immer bei stilkritischen Untersuchungen - subjektiven, aber nicht unbegründeten (und deswegen auch nicht unwissenschaftlichen) Urteil geführt hatte, mit einer Polemik gegen die *Herkunft* von Pinders anderslautender These. Die Ablehnung von Pinders These durch einen Hinweis auf deren Herkunft im *Geniekult des 19. Jahrhunderts* ließ freilich keinen sachlichen Einwand mehr zu.²²⁹² Das *Herkunftsargument*, mit dem sich Schmoll gegen die Auffassung Pinders vom einen Naumburger Meister richtete, entlehnte er einem Zitat von Peter Metz, der in seiner Abhandlung zur Naumburger Skulptur von 1940 zum ersten Mal ein ähnliches Argument, das *Mittelalterargument*, in die Naumburg-Diskussion eingeführt hatte.²²⁹³ Die Funktionsweise dieses Arguments bestand darin, eine von anderer Seite vorgetragene These nicht mehr als falsch, richtig, plausibel usw. aufzuzeigen, sondern gegen den Träger der anderslautenden These den Vorwurf zu richten, dieser verfehle *das Mittelalter*.

Während der im *Mittelalterargument* steckende Vorwurf darauf hinauslief, dem Kontrahenten die nötigen Kenntnisse zum Gegenstand abzusprechen (die dieser sich noch verschaffen konnte), war der *Herkunftsvorwurf* noch umfassender, indem er dem Kontrahenten eine prinzipiell falsche Vorstellungsweise nachsagte, die diesem sozusagen anklebte und alle seine Aussagen von vornherein diskreditierte. Einem solchem Herkunftsdefekt verdankte Pinder seine Ansicht „von dem einen großen Genius“, welche „letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts“ verhaftet sei. Mit diesem Vorwurf dispensierte sich Schmoll von einer konkreten Auseinandersetzung mit Pinders Vorstellung, denn mit der Benennung der *Herkunft* dieser Vorstellung (*Weltbild des 19. Jahrhunderts*) war dieser auch schon das Urteil gesprochen.

Was aber setzte Schmoll dem Geniebegriff Pinders kritisch entgegen? Schmoll nahm an, „daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende und erste Proben seiner ‚Genialität‘ ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen“ worden sei.²²⁹⁴ Doch sei diesem Bildhauer im Unterschied zum *Martinsmeister* „die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Stein-

2291 Zu den Voraussetzungen gehört nach Pinder namentlich eine Werkstatt, die dem *Naumburger Meister* zur Seite gestanden haben müsse: „Zunächst ist es von vorn herein nicht sehr wahrscheinlich, daß die reale Ausführung von 15 Statuen und sehr zahlreichen Relieffiguren einer Hand entstammt.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 939).

2292 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272).

2293 Vgl. Metz 1940, S. 172 (zitiert in Fußnote 1770) und Kap. XIX. 1 (*Das Mittelalterargument*).

2294 Schmoll 1966, S. 293, *Herv.*, G.S.

figuren“ nicht gegeben gewesen.²²⁹⁵ Das „Individuelle und so lebenswarm Organische“ sei recht eigentlich nur die Sache des *Martinsmeisters* gewesen, dessen Bildungen und „dessen Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar“ geblieben sei, worin man die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeisters* erblicken könne.²²⁹⁶ Schmoll diskutierte seinen Gegenstand in genau der gleichen Weise wie Pinder und andere Forscher, die von der Vorstellung einer Künstlerindividualität ausgingen. Methodisch war Schmoll ganz ebenso der Stilanalyse und dem Stilvergleich verhaftet, wie sie etwa Wilhelm Vöge in seinem Vortrag zur *deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* 1905 betrieben hatte.²²⁹⁷ Ja es scheint sogar, als habe sich Schmoll bei seiner Untersuchung an einem Ergebnis Wilhelm Vöges orientiert. Vöge hatte 1905 den Unterschied zwischen der Skulptur in Mainz und den Arbeiten in Naumburg (von denen Vöge noch annahm, dass sie die früheren seien) in dem Urteil zusammengefasst, die Mainzer Arbeiten seien *minder herbe* im Vergleich zu den Naumburgern und beide würden von zwei verschiedenen Bildhauern stammen, eine Auffassung, die als Leitspruch über Schmolls ganzer Untersuchung stehen könnte.²²⁹⁸

2295 Schmoll 1966, S. 294.

2296 Schmoll 1966, S. 301; *Herv.*, G.S.

Man vergleiche Schmolls Ansicht vom *Spürbarbleiben* des „so lebenswarm Organischen“, welches als „Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar bleibt“ und die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeister* ausmache, mit Pinders Diktum vom *riesenstarken Ich*, welches „auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 938.)

2297 Zu Wilhelm Vöge vgl. Brush 1996, S. 68 (zitiert in Fußnote 822). - Siehe auch Kap. V. 1.

2298 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 222 (zitiert in Fußnote 425). - Vgl. dazu auch Jahn 1964, S. 12; Schubert D. 1974, S. 80 u. 315; Hamann-MacLean 1982, S. 60 und Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 206f. (n.17).

Schmoll scheint bei Abfassung seiner Studie Vöges Vortrag von 1905 nicht gekannt zu haben, denn der Name *Wilhelm Vöge* wird von ihm nicht erwähnt und fehlt auch in seiner Literaturliste.

In einem *Literatur-Nachtrag* zur Neuherausgabe seines Aufsatzes 1985 in *Epochengrenzen und Kontinuität, Studien zur Kunstgeschichte, hrsg.v. Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert, München 1985* spricht Schmoll dieses Versäumnis selbst an:

„(...) schon Wilhelm Vöge (waren) 1905 die erheblichen Stildifferenzen zwischen den Hauptwerken in Mainz und in Naumburg aufgefallen (..), sodaß er sie nicht *einem* Meister zuschrieb. (*Sitzungsberichte d. Kunstgeschichtl. Ges. Berlin, 5, 1905, S.24ff.*; *dito in: »Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien«, Berlin 1958, S.219ff.*). Vöge ging freilich, dem damaligen Wissensstand entsprechend, noch davon aus, daß die Naumburger Skulpturen älter als die Mainzer seien, das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis sich also umgekehrt darstelle. Dennoch bleiben Vöges Beobachtungen bemerkenswert in ihrer stilkritischen Entschiedenheit. Sie waren mir bei der Abfassung meines Aufsatzes 1966 als Marginalie entgangen. Als ich sie danach erst entdeckte, bestätigten sie meine Auffassung vom grundsätzlichen Unterschied in der »persönlichen Handschrift«, - wenn man dies für die Praxis einer Bildhauerwerkstatt des 13. Jahrhunderts so formulieren darf.“ (Schmoll 1985

Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung

Schmolls charakterisierende Beschreibung der Skulpturen war in Vielem Vöges und Pinders Anschauungsweise verpflichtet, und von Letzterem scheint er auch die Vorstellung von den Anfängen der Tätigkeit des Mainzer *Lettnermeisters* in Naumburg übernommen zu haben.²²⁹⁹ Denn Schmolls Suche nach einer Erstlingsfigur im Naumburger Westchor für den aus Mainz zugewanderten *Naumburger Meister* kann an eine ähnliche, freilich eingehendere Betrachtung bei Pinder erinnern. Dieser ließ den Naumburger Meister den Übergang von der Skulptur der Lettnerreliefs zur Statuarik der Großfigur in Naumburg mit der Figur des Sizzo machen,²³⁰⁰ während Schmoll den gleichen Übergang an der Figur des Hermann exemplifizierte.²³⁰¹ Eine innere Entwicklung im Werk des Naumburger Meisters (nicht nur eine Zuschreibung bestimmter Werke) zu rekonstruieren hatte aber ein spezifisches Interesse der Forschung der 1920er Jahre ausgemacht - Pinder teilte dieses Interesse mit Panofsky und Jantzen, die in ihren Arbeiten gleichfalls Entwicklungsreihen der Stifterfiguren aufstellten -, und Schmoll rekurrierte bei Festlegung einer Erstlingsfigur im Naumburger Stifterchor unverkennbar auf diese Versuche der älteren Forschung.²³⁰² Die Kritik Schmolls an der Genievorstellung

(Nachtrag), S. 82.)

2299 Schmoll gibt dies auch an einer Stelle zu erkennen: „Hier [*sc. in den Mainzer Weltgerichtsreliefs*] möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, dumpfer und zähflüssiger, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art.“ (Schmoll 1966, S. 291.)

2300 Siehe Kap. X. 3 (Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

2301 „Das *unsichere Standmotiv*, die verblockteren Formen, der mehr flächenhafte Aufbau des Gesichts (...) kennzeichnen den Hermann als die abhängige Skulptur, die wahrscheinlich im Zyklus der Naumburger Stifter einen frühen Platz einnimmt, quasi als eines der *statuarischen Erstlingswerke* des an seiner großen Aufgabe dann wachsenden Hauptmeisters von Naumburg. Die Hermannstatue (...) ist (...) höchst einleuchtend als Arbeit des aus der Mainzer Werkstatt (und letzten künstlerischen ‚Lehre‘) kommenden Naumburger Meisters zu verstehen.“ (Schmoll 1966, S. 294; *Herv.*, G.S.)

Vgl. damit Pinders (1925, S. 32f.) Beschreibung des Sizzo als *Erstlingswerk* einer lebensgroßen Statue:

„Sizzo (...) ist wie von jenem [*sc. vom ‚Lettner‘*] her unmittelbar geholt, vergrößert - und vergrößert. Man darf nämlich nicht glauben, daß es so ohne weiteres möglich ist, den gleichen Lebensgrad, ja, die gleiche Qualität zu behalten, wenn etwa jemand (...) in kleinen Figuren zu denken, kleine Figuren als Träger einer Bewegung, einer Handlung, einer Stimmung und Stimme in der Gruppe zu bilden gewohnt ist, nun aber *zum ersten Male* eine lebensgroße Statue schaffen soll, die in sich selbst ponderiert. (...) wäre es nicht sehr natürlich, daß das *erste Ergebnis* ein Werk wie dieses [*sc. des Sizzo*] gewesen wäre? Als Ganzes nicht nur schwer, sondern geradezu schwerfällig, *ohne rhythmisches Standmotiv* (...). (Pinder 1925, S. 32f.; *Herv.*, G.S.)

2302 Siehe Kapitel X.1 (Panofsky 1924) (*Relative Chronologie der Naumburger Skulptur*);

Pinders reduzierte sich am Ende darauf, dass aus der Vorstellung vom *einen* Genie *zwei* werden, deren künstlerischen Werdegang der Autor mit den gleichen Kriterien zu erfassen suchte wie seine Vorgänger in der stilgeschichtlichen Forschung den Weg des *einen* Meisters eruiert hatten. Von dieser Forschung distanzierte sich Schmoll effektiv unter dem Titel einer *Kritik des Geniekults*, stand ihr aber tatsächlich viel näher als seine vehemente Kritik am *Weltbild des 19. Jahrhunderts* den Anschein zu machen versuchte.²³⁰³

4. Richard Hamann-MacLean (1971)²³⁰⁴

Der Begriff ‚Naumburger Meister‘

Richard Hamann-MacLean antwortete fünf Jahre nach seinem Beitrag zur Festschrift für Wolfgang Fritz Volbach, welche auch Hans Reinhardts und Josef Adolf Schmolls Abhandlungen zum *Problembereich des Naumburger Meisters* enthält, auf die Thesen dieser beiden Autoren mit einem erneuten Versuch, das Oeuvre des *Naumburger Meisters* abzustecken. An der Bemühung, einen künstlerischen Werdegang des anonymen Bildhauers zu rekonstruieren, wollte Hamann-MacLean trotz verschiedener Einwände festhalten - er selbst hatte diesem *Meister* in seiner Abhandlung von 1966 mit der Burgkapelle in Iben ein weiteres architektonisches Frühwerk zugeschrieben -, doch stellte er jetzt seinem erneuten Versuch, einen Werkkatalog des Bildhauerarchitekten vorzulegen, eine Begriffsdefinition voran, mit welcher er seine 1935 formulierte emphatische Vorstellung vom *Genie* eines *Meisters* relativierte.²³⁰⁵

X. 2 (Jantzen 1925) und X. 3 (Pinder 1925).

2303 Dass Schmolls Kritik am Geniekult auf dem selben Begriff der künstlerischen Persönlichkeit basiert wie die von ihm kritisierte Literatur, hat auch Kurt Bauch (1972, S. 225) betont: „Die kritischen Feststellungen Schmolls sind grundsätzlich nicht zu bezweifeln und nicht zu entbehren. Allerdings arbeiten auch sie mit unserem Begriff der künstlerischen Persönlichkeit als einziger Möglichkeit, dem Künstlerischen näherzukommen.“

2304 Zu Richard Hamann-MacLean, *Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims - Studien zum Problem des Naumburger Meisters III*, in: *Jahrbuch der Vereinigung ‚Freunde der Universität Mainz‘*, 1971, S. 22-42, vgl.: Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Boeck 1975, S. 85ff. / Sauerländer 1979, S. 228 (n.202), 234 / Scieur 1981b, S. 358 / Schubert E. 1982, S. 127f. / Brush 1993, S. 117 (n.59) / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227, 243 (n.180) / Brachmann 2001, S. 262 / Kurmann 2005, S. 111 (n.21) / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

2305 Zur Konsolfigur in Noyon schrieb Hamann-MacLean 1935 (S. 428f.):

„Das Wesentliche ist da, ist gelöst, das genügt dem jungen *Genie*. Das Gesicht der Figur zeugt von *werdender Meisterschaft*, ist stilistisch ein Vorläufer der rheinisch-weichen Art, lebendiges Fleisch und atmende Haut zu schildern (*Kopf mit der Binde*), doch ist die Modellierung noch fließender, nachgiebiger, impressionistischer, ähnlich wie beim *Kopf des*

In Erwiderung auf Schmolls Vorwurf, die Darstellung einer mittelalterlichen Künstlervita stelle nur die Projektion von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts dar und verfehle die ganz anders gearteten Verhältnisse des 13. Jahrhunderts, bot Hamann-MacLean eine Definition des Notnamens *Naumburger Meister*.²³⁰⁶ Er stellte klar, dass die mit diesem Namen evozierte Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit der Einschränkung unterliege, dass dessen Existenz durch keine historische Quelle zu belegen sei und sich diese Vorstellung nur einem stilkritisch als zusammengehörig aufgefassten Werk verdanke, einem Konsens der kunsthistorischen Forschung, die sich mit Hilfe dieses Notnamens über eine Gruppe miteinander verwandter Werke verständigen könne. In diesem Sinne begriff Hamann-MacLean unter ‚*Naumburger Meister*‘ „eine Gruppe von Werken der deutschen Skulptur und Architektur der Mitte des 13. Jahrhunderts, die zwar sicher nicht alle von einer Hand stammen, aber deren Stil - auch der ikonographische und architektonische - derart von einer überdurchschnittlich phantasievollen, in ihrem Menschenbild unverwechselbaren Künstlerpersönlichkeit geprägt ist, daß man diese Werke - so viel man neuerdings auch gegen den Geniebegriff einzuwenden hat - bei genügend weiter Fassung des Begriffs bedenkenlos unter diesem Notnamen zusammenschließen darf.“²³⁰⁷

Das Werk des Naumburger Meisters

Auf Basis dieser Definition, welche sich wie eine Zusammenfassung der stilgeschichtlichen Forschung der 1920er Jahre liest, die mit den Vorstellungen von Genie und Künstlerpersönlichkeit ja immer die Existenz einer Werkstatt verbunden und die Anteile von Meister und Werkstatt unter den Titeln Mitarbeiter, Gehilfen, Nebenmeister usw. eingehend zum Problem ihrer Händescheidungen gemacht

Reiters von Bassenheim. Sicher also ein *Jugendwerk*. Der *Naumburger Meister* als Lernender, als Mitglied einer Werkstatt endlich faßbar!“ (Herv.; G.S.) - Siehe Kap. XV. 2 (*Die Anfänge eines deutschen Bildhauergenies*).

2306 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272) und Kap. XXII. 3 (*Kritik der Genievorstellung*).

2307 Hamann-MacLean 1971, S. 22.

Hamann-MacLean greift die durch Schmoll vertretene These zweier Meister im Mainzer Dom - eines *Martinsmeisters* und eines *Lettnermeisters* (oder *Deesismeisters*) auf und versucht sie an ihrer Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit zu widerlegen:

„Schmoll (..) unterscheidet in Mainz den Meister des Martin und des Kopfes mit der Binde und andererseits den Deesismeister [*sc. Lettnermeister*]; nur den letzteren identifiziert er mit dem - jüngeren - Naumburger, der Mainz vor Vollendung der Lettner verlassen und Naumburg schon in den vierziger Jahren begonnen habe. Aber auch diese Rechnung geht, wie er selbst zugibt, nicht ganz auf, weil der Auferstehende stilistisch eine Mittelstellung einnehme, so daß also doch die Einmeister-Theorie wieder mehr für sich hat.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 27; siehe auch Fußnote 2276.)

hatte, suchte Hamann-MacLean eine hypothetische Vorstellung von diesem Meister zu geben.²³⁰⁸ Dabei stellte er seine ganze Untersuchung unter den Generalvorbehalt, dass alle Aussagen zum Werdegang des *Naumburger Meisters Hypothese* bleiben müssten.²³⁰⁹ Gleichwohl bildete die Darstellung eines künstlerischen Lebenslaufes das Hauptmotiv von Hamann-MacLeans erneuter Beschäftigung mit diesem Bildhauer und dessen mutmaßlichen Arbeiten in Frankreich, Mainz und Naumburg, wobei er sich mit dem *Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Doms und Reims* eines Thema annahm, welches auf völlig gegensätzliche Weise bereits durch Hans Reinhardt in der Festschrift Volbach 1966 behandelt worden war.²³¹⁰

Die Fragen, welche Hamann-MacLean besprach, waren die traditionellen einer stilgeschichtlichen Forschung: a) die Frage nach dem Oeuvre des *Naumburger Meisters* und nach den Stationen seines Wirkens, b) die Frage nach dem Zusammenhang von Architektur und Skulptur im Werk dieses Meisters, welche Hamann-MacLean selbst in seinem Aufsatz von 1966 im Sinne eines Bildhauerarchitekten beantwortet hatte, und c) die Frage nach der Chronologie der ihm zugeschriebenen Werke und ihrer stilgeschichtlichen Einordnung, die sich mit der Frage nach bestimmten Vorbildern (vor allem von Skulpturen der Kathedrale in Reims) verband.²³¹¹

In der Chronologie der Arbeiten in Mainz und Naumburg, den hauptsächlichen Wirkungsstätten des Naumburger Meisters, knüpfte Hamann-MacLean an Schmolls Darlegung in der Festschrift Volbach an, der sich seinerseits auf die Thesen Schlessingers und dessen *Frühdatierung* der Naumburger Skulpturen berufen hatte. Hamann-MacLean bemerkte, dass das Pendel in der Einschätzung des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs durch eine jüngere Studie Ernst Schuberts wieder zurückschläge und dieser Forscher erneut - wenn auch mit Vorbehalten - der

2308 Siehe Kap. X. 1 (Erwin Panofsky 1924) (*Der Wilhelm-Meister und weitere Händescheidungen*), Kap. X (Hans Jantzen 1925) (*Die Meisterfrage*) und X. 3 (Wilhelm Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizgo und die ‚Lettnergruppe‘ - ‚klassische Gruppe‘ - ‚lyrische Gruppe‘ - ‚späte Gruppe‘*).

2309 „Es liegt in der Natur der Sache - die Quellen lassen uns, wie so oft im Mittelalter, im Stich -, daß Antworten auf die Kernfragen *Hypothese* bleiben müssen.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23; *Herv.*, G.S.)

2310 Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2311 „Die Hauptaspekte des Fragenkomplexes werden heute sämtlich verschieden beurteilt. Die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters: gibt es einen oder zwei „Naumburger Meister“ (von den untergeordneten Kräften der Werkstatt abgesehen); war er Bildhauer und Architekt in einer Person oder nicht; wann sind seine Werke in Deutschland entstanden, seit dem Ende der dreißiger Jahre oder erst um und nach der Jahrhundertmitte? Wo liegt der Schwerpunkt seiner Ausbildung in Frankreich, in Amiens oder Reims?“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23.)

Urkunde von 1249 die Stelle einer Initialzündung für den Stifterzyklus einzuräumen gewillt sei, wodurch auch eine ältere Frage wieder an Aktualität gewinne, was der Naumburger Meister im Zeitraum zwischen 1239 und 1249 gemacht habe.²³¹²

Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland

Von dieser Frage ausgehend und unter der generellen Prämisse, dass jeder Rekonstruktionsversuch zum künstlerischen Werdegang des Naumburger Meisters aufgrund fehlender schriftlicher Zeugnisse *Hypothese* bleiben müsse, stellte Hamann-MacLean für die Naumburg-Forschung den bislang umfassendsten Versuch einer Entwicklungsreihe zum Werk des *Naumburger Meisters* vor, deren wichtigstes Ergebnis die Bekräftigung einer Zuschreibung bestimmter Arbeiten in Noyon und Metz an den *Naumburger Meister* und deren Neudatierung in die 1240er Jahre, d.h. in das Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249, darstellte. Hamann-MacLean entwarf das Bild eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Lehrzeit in Reims zunächst nach Mainz gekommen sei, um dort den Westlettner zu arbeiten. Danach habe ihn sein Weg zurück nach Frankreich, nach Metz und nach Noyon geführt, von wo er dann nach einer weiteren Tätigkeit in Mainz (am Ostchor) schließlich nach Naumburg gelangt sei.

2312 Hamann-MacLean misst den unsicheren Datierungen Ernst Schuberts eine hohe Bedeutung für die Forschung bei und akzeptiert (vorsichtig) dessen Revision der Datierungen Schlesingers, indem er, ausgehend von einer Datierung der Werke in Meißen in die 1260er Jahre auch die vorhergehenden Arbeiten der Naumburger Werkstatt wieder in eine spätere Zeit zu rücken sucht und sich so erneut eine Lücke zwischen den Daten 1239 (Weihe des Mainzer Doms) und 1249 (Spendenaufruf Bischof Dietrichs in Naumburg) auftue:

„Die relative Chronologie läßt sich, wie bei der Kathedrale von Reims, am besten vom Ende her aufrollen. Die festen Anhaltspunkte sind vorläufig folgende: Die jüngsten Untersuchungen von Ernst Schubert und Edgar Lehmann haben ergeben, daß die Skulpturen in Meißen kaum vor 1260 begonnen worden sein können. Sie setzen den Naumburger Westlettner voraus, der nachweislich erst nach Vollendung des Westchores errichtet wurde. Der Naumburger Westchor war spätestens um 1250 in Arbeit. Den Westchorbeginn, mindestens den Entwurf, auch den des Lettners, wiederum setzt die inschriftlich auf einem Strebepfeiler 1251 datierte (d. h. annähernd um diese Zeit begonnene) Klosterkirche von (Schul-)Pforta voraus, deren Baumeister unbekümmerter als der Naumburger Meister das Reimser Wandsystem imitiert und Naumburger und Ibener Anregungen verarbeitet. Schubert meint auch neuerdings wieder, daß in Naumburg selbst das bekannte Breve des Bischofs Dietrich vom Jahr 1249 mit der Nennung der Stifternamen annähernd den Anfang der Arbeiten dort angibt. Daß seine Formulierung die künstlerische Idee, eine konkrete Planung also, voraussetzt, ist ein naheliegender, wenn auch nicht beweisbarer Gedanke. Dieser Spätdatierung von Naumburg steht die Frühdatierung von Mainz gegenüber. Daß Mainz und Iben für Naumburg die Voraussetzung bilden, ist unbestritten. Frühdatierung heißt, daß die Domweihe von 1239 auch die Vollendung des Westlettners bedeutet (dem Iben stilistisch noch vorausgeht).“ (Hamann-MacLean 1971, S. 26.)

Hamann-MacLean traf für die Orte der Wirksamkeit des *Naumburger Meisters* nacheinander folgende Feststellungen: a) für *Mainz* (der ersten Station des Bildhauers nach seiner angenommenen Lehrzeit an der Kathedrale von Reims) stellte er einen *Mangel an Routine* in seinen Arbeiten fest, b) für die zweite Station, *Metz*, dass sie das *Mainzer Martinsrelief* (eine Arbeit der ersten Station) voraussetze, c) für die dritte Station, *Noyon*, dass sie den Arbeiten der letzten Station Naumburg *näher stehe* als denen in Metz, und d) für die vierte Station - erneut *Mainz* -, dass sie die Skulpturen des Ostchors wie den *Atlant* dem Werk des *Naumburger Meisters* hinzugefügt habe.

Zur Festlegung dieser neuen Chronologie berief sich Hamann-MacLean auf subjektive Einschätzungen, die er allerdings als allgemeine stilgeschichtliche Befunde vortrug: das erste Werk sei das *unroutinierte*, das zweite dasjenige, welches dem ersten folge, das dritte dasjenige, welches dem letzten näher stehe, und das vierte dasjenige, welches eine noch offenstehende Aufgabe in Mainz auf dem Weg des Meisters zu seiner letzten Station Naumburg erledigt habe. Daraus ergab sich für Hamann-MacLean folgender hypothetischer Werdegang des *Naumburger Meisters*: a) Reims (Lehrzeit) - b) Mainz (Westlettner) - c) Metz (Teilarbeiten) - d) Noyon (Teilarbeiten) - e) Mainz (Ostlettner) - f) Naumburg (Hauptwerk).²³¹³

Unter der Voraussetzung eines *späten Beginns in Naumburg* (womit in der Naumburg-Forschung ein Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor erst nach dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 gemeint war) schloss Hamann-MacLean damit an die erste (Westlettner-)Arbeit in Mainz einen zweiten Frankreich-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* an und ließ auf die Tätigkeit in Metz und Noyon (wozu noch ein unsicherer Aufenthalt in Reims hinzukam) eine zweite Arbeitsperiode in Mainz am dortigen Ostchor folgen, bei welcher der *Atlant vom Ostchor* entstand (der einzige Überrest der Ostchorarbeiten des *Meisters*), welcher in

2313 Der obenstehende Werdegang des *Naumburger Meisters* (nach der Version Hamann-MacLeans) lässt sich folgender Notiz des Autors entnehmen, die freilich erst entwirrt werden muss:

„Der *Mainzer Stil* ist generell durch einen *Mangel an Routine* gekennzeichnet, und das *Martinsrelief* und die *Seligen und Verdammten* stehen sich, wie man jetzt nach der Reinigung sehen kann, weit näher, gerade in dieser Beziehung, als man früher vermutete. Die Tatsache, daß *Noyon* wiederum *Naumburg* nähersteht als *Mainz* und der Stil des *Metzger Apostelreliefs*, dem das *Mainzer Martinsrelief* vorausgeht, ebenfalls ausgeprägter als der *Mainzer Stil* ist und direkt zu den Engeln über dem Kruzifixus in *Naumburg* hinführt, paßt gut zu der Annahme, daß *Metz und Noyon* den Zeitraum zwischen Mainz und Naumburg ausgefüllt haben. Die spezifisch französischen (nicht-naumburgischen) Konsolen in Noyon stehen anscheinend mit den Türpfosten-Statuetten in Reims in engster Verbindung, die vor dem Beginn der inneren Westwandskulpturen einzureihen sind.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39; *Herv., G.S.*)

Hamann-MacLeans Sicht gegenüber den Arbeiten des Westlettners als das spätere und auch reifere Werk des *Naumburger Meisters* erschien.²³¹⁴ Die Betrachtung dieser Mainzer Figur bildete dann den eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung des Autors.

Der Atlant vom Ostchor als Werk des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an den *Naumburger Meister* stellte den Versuch dar, die stilgeschichtliche Diskussion zum Werk dieses Bildhauers seit den grundlegenden Arbeiten Otto Schmitts der 1930er Jahre umzuschreiben. Zeugen für Hamann-MacLeans Neuzuschreibung waren einerseits die Skulpturen der Kathedrale von Reims, andererseits das Spätwerk des Naumburger Meisters in Naumburg mit der Abendmahlsdarstellung am dortigen Westlettner. Hamann-MacLean wollte am *Ostchor-Atlant* eine Gewandbildung erkennen, die einerseits auf die Reimser Visitatiogruppe zurück, andererseits auf das Naumburger Abendmahlsrelief voraus verwies, wo die Falten des Tischtuchs eine mit den Gewandfalten des *Ostchor-Atlant* analoge Bildung zeigten.²³¹⁵ Ausschlaggebend für die Zuschreibung des *Ostchor-Atlant* an den *Naumburger Meister* aber war für Hamann-MacLean der Vergleich mit dem *Kopf mit der Binde*. Vor dem Hintergrund der Naumburg-Forschung stellte diese Begründung eine völlige Revision dar, denn sie stellte Otto

2314 „Will man für den äußeren Hergang eine Vermutung wagen, so ließe sich denken, im Hinblick auf einen späten Beginn in Naumburg, der Auftrag [*sc. für den Mainzer Ostchor*] sei nach der zweiten Rückkehr aus Frankreich, auf dem Wege nach Naumburg erteilt worden. Die ganze Ostanlage könnte eine nachträgliche, weniger dringende Ergänzung der neuen Domausstattung gewesen sein. Die Kapitelle der beiden Kragsteinsäulen scheinen, wenn nicht alles täuscht, fortgeschrittener zu sein als die des Westlettners. Wohl gemerkt, es bleibt dabei, was der Vergleich mit Reims ergab: die neue Stilstufe läßt sich nicht von den jüngeren Phasen in Reims her erklären; es handelt sich um das eigene innere *Reifen des Künstlers*.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2315 „Fragen wir uns schließlich noch, was denn nun das Besondere, das Mainzisch-Naumburgische an unserer Atlantenfigur ist. Da ist zunächst, gegenüber der großzügigen, manchmal fast saloppen Art, mit der bei den Reimser Atlanten die Form herausgehauen ist, eine detailliertere und stofflichere Schilderung des Anzugs; man sieht das am Handgelenk plissierte und in den genau gezeichneten Stiefeln steckende, eng anliegende Untergewand, den knielangen Rock mit den aufgestülpten Ärmeln und dessen Gürtung an der Hüfte, wo sich die Hand aufstützt. Ein Umhang, wie eine Decke über die rechte Schulter geworfen und am Halse dicht zusammengeschoben, zieht sich unter der linken Achsel hindurch über den Rücken und hängt in breiten Bahnen über den ausgestreckten Oberarm vor dem Körper herab. Ein Randstück des Tuchs bedeckt auch die linke Schulter. Die plastische Behandlung läßt jene für den Naumburger Meister stets charakteristische unauffällige Synthese von großflächig sich rundenden, breiten Faltenbahnen und schmalen Muldenfalten, wie mit dem Daumen eingedrückten, langgezogenen Dellen erkennen, die aus dem Repertoire der Reimser Schule des Meisters der Visitatiomaria stammen. All dies findet sich im Naumburger Abendmahlsrelief, besonders am Tischtuch, wieder.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39f.)



Abb. 356. Mainz, Dommuseum, Atlant von der ehemaligen Schranken- und Triumphanlage im Ostchor des Domes (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 1)

Schmitts eingehende stilkritische Untersuchungen zu beiden Figuren auf den Kopf, freilich ohne sich mit dessen Darstellung überhaupt auseinanderzusetzen, ja ohne diese auch nur zu erwähnen.²³¹⁶

Hamann-MacLean gab eine Charakterisierung der Mainzer Trägerfigur, welche die Zuschreibung an denselben Bildhauer, der auch den *Kopf mit der Binde* gemeißelt habe, begründen sollte. Hierbei bediente er sich eines assoziativen Verfahrens, welches den *Ostchor-Atlant* nicht nur mit dem *Kopf mit der Binde*, sondern einer ganzen Reihe von Werken in Beziehung setzte, die traditionell dem *Naumburger Meister* zugeschrieben wurden. Hamann-MacLean betrachtete den *Ostchor-Atlant* zunächst unter dem recht vagen Gesichtspunkt der *Vollkommenheit*. Diese Figur sei an sich vollkommen („Die Verstrebung des Körpers in sich ist eine *vollkommene*: fest auf der Standbeinseite, mit einer steilen

Diagonalen zwischen den Vertikalen der herabhängenden Stoffbahnen“). Sie bringe die ihr zugedachte Funktion, eine Last tragen zu müssen, vollkommen zur Anschauung („Das Verhältnis von Träger und Last könnte nicht ausgewogener sein“).²³¹⁷ Durch den Vergleichspunkt *Vollkommenheit*, welche keine anschauliche Bestimmung, sondern ausschließlich ein Werturteil des Autors war, näherte dieser die Figur dem *Kopf mit der Binde* an.

Indem Hamann-MacLean ferner die architektonische Funktion des *Ostchor-Atlant* als Tragefigur in einem umfassend existentiellen Sinn ausdeutete und in dieser Figur

2316 Zu Beginn seines Aufsatzes erinnert Hamann-MacLean an einige Namen der Naumburg-Forschung, darunter auch an den Namen Otto Schmitts: „Ich erinnere hier nur an Namen wie Schmarsow, Bergner, Friedrich Schneider, Gurlitt, Dehio, Vöge, Giesau, Deckert, Hamann, Jantzen, Pinder, Otto Schmitt (...)“. (Hamann-MacLean 1971, S. 22, n.1).

Otto Schmitts Name taucht dann noch zweimal in den Fußnoten in Hamann-MacLeans Abhandlung auf, das eine Mal indirekt durch einen Literaturverweis bei Schmoll (Hamann-MacLean 1971, S. 27, n.17) und dann noch einmal mit einer Erwähnung von Otto Schmitts zweibändigem Standardwerk über die *Gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters* von 1924 (Hamann-MacLean 1971, S. 31, n.28). Dass Otto Schmitt 1932 und 1934 in zwei Abhandlungen den *Kopf mit der Binde* ausführlich mit dem *Atlant vom Ostchor* im Mainzer Dom verglichen, also exakt dasselbe Thema wie Hamann-MacLean behandelt hat, erfährt man in Hamann-MacLeans Abhandlung jedoch *nicht* - nicht einmal durch einen Literaturverweis in den Fußnoten. - Siehe Kap. XIII. 4 (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2317 Hamann-MacLean 1971, S. 40.

das menschliche Thema *Belastung, Notwendigkeit, Zwang des Daseins* verkörpert sah, näherte er die Figur gleichzeitig den *Naumburger Stifterfiguren* an (in denen er Ähnliches symbolisiert sah). Daneben war der *Ostchor-Atlant* noch mit einer weiteren Figur vergleichbar, die dem von Hamann-MacLean selbst abgesteckten Werk des *Naumburger Meisters* angehörte, der Konsolfigur in Noyon, welche ähnliche Eigenschaften aufwies.²³¹⁸

Der entscheidende Vergleich aber, welcher den *Naumburger Meister* als Schöpfer der Skulptur des Mainzer Westlettners wie der Skulpturenfragmente vom Ostchor und des *Ostchor-Atlant* erweisen sollte, blieb für den Autor der Vergleich dieser Figur mit dem *Kopf mit der Binde*. Die Gemeinsamkeit beider Figuren sah Hamann-MacLean darin begründet, dass deren Köpfe „in Bau und Ausdruck des Gesichts“ verwandt seien, und dass diese Verwandtschaft paradoxerweise in einem Gegensatz liege, den Hamann-MacLean an einem anderen Werk des Naumburger Meisters in Mainz, dem *Bassenheimer Martinsrelief*, in analoger Weise ausgedrückt fand. Der *Ostchor-Atlant* und der *Kopf mit der Binde* sollten in ihrem physiognomischen Ausdruck denselben Gegensatz verkörpern, den das *Bassenheimer Martinsrelief* zwischen dem heiligen Martin und dem Bettler, zwischen „göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen“ darstelle, Gegensatzpaare, die Hamann-MacLean vom *Bassenheimer Martinsrelief* auf das Verhältnis zwischen *Ostchor-Atlant* und *Kopf mit der Binde* übertrug. Der thematische Gegensatz des heiligen Martin und des elenden Bettlers im *Bassenheimer Relief* erschloss für Hamann-MacLean per Analogie eine Gemeinsamkeit zwischen dem *Ostchor-Atlant* und dem *Kopf mit der Binde*, obwohl zwischen beiden Figuren kein thematischer Zusammenhang bestand und nur die

2318 „Das menschliche Thema ist, wenn man so will, *Belastung, Notwendigkeit, der Zwang des Daseins*. Merkwürdig, wie zuverlässig und sicher dieser Mensch das Richtige tut, mit welcher Selbstverständlichkeit er seine Situation meistert, indem er sich in sie fügt; wieviel Vertrauen er ausstrahlt. Das Thema der *Naumburger Stifterfiguren* scheint, mutatis mutandis, vorweggenommen, wenn man einmal nur ihre Aufgabe in der Architektur, im Bild der Wand des Chores ins Auge faßt. Zwar sind die Einzelfiguren hier, anders als in Mainz, Säulenfiguren. Sie ersetzen nicht die Architektur, sie interpretieren sie, wie am französischen Statuenportal der Zeit. Aber wo die Figuren zu zweit vor die Hauptpfeiler treten, sind die tragenden Gurtdienste, die Hauptkraftlinien des Baues, unterbrochen. Das Gerüst der Streben macht Platz, die Figuren übernehmen an dieser Stelle die Verantwortung wie der Atlant in Mainz, und doch anders: sie tun es ohne Zwang, gewissermaßen in freier Entscheidung. Aber die Kegelform der Dienstenden bei der Unterbrechung erinnert wieder an den Schulterrückhalt des Atlanten. Die zurückweichende Architekturform zeigt an, daß der Bau der Figur Raum gibt - ebenso abstrakt und darin echt mittelalterlich, wie der *Konsolenraum in Noyon* durch die Darstellung, die Architektur durch das Verhalten der Figur, deren Reagieren auf sie, quasi zur Bühne wird.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Phantasie des Künstlers (und des Interpreten) den Zusammenhang beider Figuren herzustellen vermochte.²³¹⁹

Von diesem Vergleich des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* leitete der Autor assoziativ weiter zu anderen Vergleichen, aus denen sich eine ganze Reihe von Vergleichen fortspann, welche den *Ostchor-Atlant* in den gesamten Werkkomplex (oder Kosmos) des Naumberger Meisters einbinden sollte. So ging Hamann-MacLean vom *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*, vom Kopf

mit der Binde zum *Bassenheimer Reiter*, vom *Bassenheimer Reiter* zur *Uta von Naumburg* und zum *Deesis-Christus in Mainz*, zum *Christus der Pilatusszene in Naumburg*, zum *Mönch mit der Kapuze in Mainz*, zum *rechten Apostel des Abendmahls in Naumburg* und zu den übrigen *Stifterfiguren* fort. Hamann-MacLean beschrieb all diese Figuren als *untrennbar*, als „von derselben menschlichen Substanz“, als „in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck“ einander *vorwegnehmend* und deswegen als Werke ein und desselben Meisters.²³²⁰



Abb. 357 u. 358

Mainz, Dom- und Diözesanmuseum. Kopf mit der Binde vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Atlant aus dem Ostchor (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 24 u. 25)

2319 „Sucht man nach Verwandtem in Bau und Ausdruck des Gesichts [*sc. für den Ostchor-Atlant*], dann fällt die Ähnlichkeit mit dem Kopf dieses Gekreuzigten, des *Kopfes mit der Binde*, auf, als sei er tatsächlich sein Gegenstück - in der *Phantasie des Künstlers* - gewesen, die Kehrseite desselben Menschen, so daß hier in zwei Einzelfiguren variiert wäre, was die *Begegnung von Martin mit dem Bettler* schon besagte: göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen, miteinander verbunden und doch durch den Mantel teilenden Schwertstreich getrennt wie zwei unversöhnliche Welten. Wenn man dem Martinsrelief zugute hält, was wir als den Mangel an Routine bezeichneten, dann wäre eben dieses ein Frühwerk in Mainz, vielleicht sogar ein Probestück, ein Ausweis des Meisters, dem wesentlich später der Adam novus folgte, das in der Formgebung sichtlich reifere Werk.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2320 „Den Kopf mit der Binde aber kann man *ebensowenig* von dem Martin des Reiterreliefs *trennen* wie von der Uta in Naumburg. In der Uta kehrt noch einmal dasselbe Gesicht wieder, nicht im Sinne einer Imitation, sondern als *neue Verwandlung*, als weibliche Variante *derselben menschlichen Substanz*, in der Formung noch einen Schritt weiter, bei aller Zartheit groß, klar, monumental. Der Weg, der durchlaufen wird, ist kein anderer als der, der von dem Deesis-Christus in Mainz zu dem Christus der Pilatus-Szene des Abendmahls in Naumburg führt, oder von dem Mönch mit Kapuze im Zug der Seligen in Mainz zu dem Naumberger Apostel rechts am Abendmahlstisch. Zwischen dem Kopf mit der Binde und Naumburg aber steht noch der Atlant - eine Brücke zu den Stifterfiguren, *in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck deren Reife schon vorwegnehmend*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Indem Hamann-MacLean implizit auf große Teile der Naumburg-Forschung anspielte, welche zuvor stilistische Zusammenhänge zwischen den genannten Figuren aufgezeigt hatte, erweckte er den Eindruck, dass auch der *Ostchor-Atlant* zu dieser Reihe von der Forschung als stilistisch zusammengehörig angesehener Figuren gehöre. Das aber war nicht der Fall. Die Naumburg-Forschung hatte - seit Otto Schmitts von Hamann-MacLean *nicht* erwähnter Untersuchung zum *Kopf mit der Binde* - den *Ostchor-Atlant* aus dem Werk des *Naumburger Meisters* ausgeschieden, und Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit dieser Forschung fand überhaupt nicht statt.²³²¹

Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters

In seiner Publikation zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* hatte Hermann Giesau 1925 einige Vierpassreliefs an der Westfassade der Kathedrale in Amiens als Erstlingswerke des *Naumburger Meisters* bestimmt und eine Suche der deutschen stilkritischen Forschung nach weiteren Jugendwerken des *Meisters* an nordfranzösischen Kathedralen ausgelöst. Giesaus eigene Funde waren durch Erwin Panofsky mit weiteren Entdeckungen an derselben Kathedrale in Gestalt einiger *Marmousets-Figuren* ergänzt worden,²³²² welchen weitere Zuschreibungen durch andere Forscher in Chartres, Straßburg und Metz folgten.²³²³ Mit der Neuauflage des zuerst 1925 erschienenen Naumburg-Buches Wilhelm Pinders im Jahr 1933 und mit Hermann Beenkens großer Monographie zum *Meister von Naumburg* 1939 hatte jedoch gegenüber dieser Zuschreibungsbegeisterung eine Tendenz kritischer Prüfung eingesetzt.²³²⁴ Vor dem Hintergrund einer durch Pinder

2321 Siehe den Nachweis in Fußnote 2316.

Otto Schmitt legte 1932 dar, dass die Gemeinsamkeit zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Atlant vom Ostchor* über einen gemeinsamen Schulzusammenhang nicht hinausgeht und gerade die Ähnlichkeit im mimischen Ausdruck den Unterschied in der *seelischen Belebung* zwischen diesen beiden Figuren umso deutlicher werden lasse. - Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293).

2322 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*) und Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*).

2323 Vgl. Pinder 1925, S. 23; Futterer 1928, S. 44ff. und Schmitt 1929, S. 103ff. - Siehe auch Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*).

2324 Pinder gibt im Vorwort der vierten Auflage seines Naumburg-Buches eine sachliche Übersicht über die Zuschreibungen zum Werk des *Naumburger Meisters*, welche durchweg - mit Ausnahme der Zuschreibung der rechten Apostelreliefs vom Liebfrauenportal der Metzger Kathedrale (Pinder 1933a, S. 10: *für den Verfasser höchst überzeugender Eindruck*) - distanziert sachlich ausfällt, worunter vor allem auch die Bewertung seiner eigenen Zuschreibung einer *Hirtenszene von Chartres* an den *Naumburger Meister* gehört, die durch Ilse Futterer bestätigt worden ist. Pinders Übersicht zu den Zuschreibungen liest sich - in Auszügen - wie folgt:

artikulierten (Selbst-)Kritik an *nicht selten widersprechenden* Zuschreibungsversuchen hatte der junge Richard Hamann-MacLean 1935 eine Konsolfigur in Noyon mit dem Anspruch veröffentlicht, in ihr das einzige tatsächliche Jugendwerk des Naumburger Meisters in Frankreich entdeckt zu haben, welches alle übrigen Zuschreibungsversuche von Jugendwerken des *Naumburger Meisters* an französischen Kathedralen gegenstandslos machen würde.²³²⁵

Um seine Zuschreibung von 1935 aufrecht zu erhalten, griff Hamann-MacLean 1971 das Thema wieder auf und setzte sich noch einmal mit Hermann Giesaus konkurrierender Zuschreibung Amiensener Vierpassreliefs auseinander. Hamann-MacLean verwies auf den Reliefstil des Naumburger Meisters, der wie die anderen Arbeiten aus seiner Hand sein Vorbild nicht in Amiens, sondern nur in Reims fin-

„Noch immer ist die *Gestalt des Naumburger Hauptmeisters* von verschiedenen *Versuchen der Klärung* umtastet, die sich *nicht selten* im einzelnen *widersprechen*. Diese Versuche betreffen die Vorgeschichte unserer Probleme. (.....). 1926 (...) äußerte (Panofsky) Zweifel an der sicheren Zugehörigkeit der Mainzer Westlettner-Reliefs, die zudem schon in sich stilistisch nicht einheitlich seien. Gleichzeitig verwies er auf die ‚marmousets‘ in Amiens als wahrscheinlich zum Lebenswerke des Hauptmeisters gehörig. 1927 erschien der (...) kleine Band von Hermann Giesau ‚Der Dom zu Naumburg‘. (...) seine Zuschreibung der Vierpässe von Amiens (...) hielt er aufrecht. 1928 verwies Ilse Futterer auf das Straßburger Relief des Isaak-Opfers (...). Sie nahm dieses Werk für nicht ganz sicher eigenhändig, erkannte aber die Hirtenszene von Chartres, auf die der Verfasser [*sc. Pinder*] in der ersten Auflage [1925] verwiesen hatte, erst vor dem Original, dann aber aus starker Überzeugung! an; wie es schien, bisher *als einzige* unter den Fachgenossen. (...). Giesau hat auch bereits vor zwanzig Jahren einige Relieffiguren in Metz *unserem großen Meister* zugeschrieben. Unabhängig davon veröffentlicht Otto Schmitt 1929 als ‚Bericht über eine unfertige Arbeit‘ seine Forschungen über das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz (...). Nur die Figuren rechts vom unteren Tympanonstreifen wurden hier herangezogen als ‚statuarische Reliefs‘; (...) (Schmitt war von den Fotos aus zu seinem, *für den Verfasser höchst überzeugenden Eindruck* gelangt). Gleichzeitig zog Schmitt übrigens eine ebenfalls sehr einleuchtende Verbindung von den linken Figuren des gleichen Streifens zum ‚Meister von Neuweiler‘ und damit zur Plastik des Mainzer Ostlettners. 1932 besprach er (...) den herrlichen Mainzer ‚Kopf mit der Binde‘ als Werk unseres Meisters, wobei er zugleich mit guten Gründen Panofskys Anzweiflung der Mainzer Reliefs widersprach. (...). Interessant ist eine Zusammenstellung alles dessen, was außerhalb Naumburgs *unserem großen Künstler* nahegebracht oder zugesprochen worden ist: Chartres, Westlettner (*Pinder*); Reims (*Giesau*, Antrittsvorlesung); Amiens, Vierpässe (*Giesau*), ‚marmousets‘ (*Panofsky*); Straßburg, Isaakopfer (*Futterer*, vorher *Giesau*); Metz, sechs Figuren vom rechten unteren Tympanonstreifen des Liebfrauenportales (*Schmitt*, vorher *Giesau*); Mainz, Westlettner (*Vöge*), Mainz, Kopf mit der Binde, Arm (*Schmitt*); Merseburg, Rittergrabstein (*Giesau*); Meißen, Zacharias (*Giesau*); Hörburg, Mutter Gottes (*Giesau*).“ (Pinder 1933a, S. 9f.; *Herv.*, G.S.) - Eine offensive Zuschreibungskampagne hört sich *anders* an als diese kritische Aufstellung bei Pinder.

Vgl. Beenken 1939a, S. 12 und Fußnoten 1682 u. 2272. - Siehe auch Kap. XVIII (*Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs*).

2325 Siehe Kap. XV. 2

den könne.²³²⁶ Der *einfirmig strenge Stil* in Amiens, das Fehlen der für die *Naumburger Gewandformen* typischen *Stauungen und Rundungen* würden die Vierpassreliefs in Amiens nicht nur als mögliche Jugendarbeiten, sondern auch als Anregungen für den Reliefstil des Naumburger Meisters ausschließen. Der *Naumburger Meister* hätte an der Kathedralbauhütte in Amiens nicht gedeihen können. Allein Reims habe den Nährboden für seine spezifische Begabung, wie sie auch seine späteren Werke zeigten, darbieten können. Die Kunst dieses Meisters habe ihre Wurzeln in der „innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte“, während sie als Ableger des „einseitigen Milieus von Amiens“ nicht denkbar sei.²³²⁷

Wenn nach Hamann-MacLeans Auffassung der junge Naumburger Meister seine Lehrzeit an der Kathedrale von Reims verbracht hatte, so war er an dieser Bauhütte nach Hamann-MacLean doch noch nicht als eigenständiger Bildhauer hervorgetreten. Die vielfältigen und ganz



Abb. 18: Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw).



Abb. 19: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links.



Abb. 20: Naumburg, Dom, Westturm, Häfcher in der Gefangennahme Christi.

Abb. 359-361. Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw) / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links / Naumburg, Dom, Westturm, Häfcher in der Gefangennahme Christi (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 18-20)

2326 „Auf jeden Fall darf der Naumburger Reliefstil (...) als Weiterentwicklung, Bereicherung und Modernisierung des Reimser statuarischen Reliefstiles gewürdigt werden. Den Naumburger Reliefstil von Amiens abzuleiten, wie Giesau wollte, ist ein stilkritisches Mißverständnis; eine Entwicklung von dem Amienscher Flachrelief zum Naumburger Hochrelief zu konstruieren, ist grundsätzlich verfehlt.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 35.)

2327 „Der betreffende Amienscher Stil wird am besten durch die Reliefs repräsentiert, die Giesau dem Naumburger Meister zugeschrieben hat (vor allem die Flucht aus Ninive). Die Köpfe der Figuren sind hier aber so unverfälscht amiensisch, daß gerade die wichtigsten Kriterien für den Naumburger Meister entfallen. Der Gewandstil stellt ebenfalls nur eine jüngere Entwicklungsstufe des älteren, typisch amiensischen, *einfirmig strengen Stiles* dar. Es fehlen in Amiens vor allem die *Stauungen und Rundungen* der Mainzer und Naumburger Gewandformen, die aus der antikisierenden Richtung in Reims stammen. (...). Die Ableitung der Kunst des Naumburger Meisters aus dem einseitigen Milieu von Amiens trübt den Blick für die viel komplexere geistige Struktur dieser Kunst, für die der Boden nur in der innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte bereitet war. Nur so und aus der Tatsache, daß die dreißiger Jahre die entscheidenden waren, erklärt es sich auch, daß er, bei aller Modernität, die ihn vom Ekklesia-Meister in Straßburg und von Bamberg unterscheidet, so viel Reminiszenzen an die älteren Reimser Skulpturen später verarbeitet hat, besonders wenn es sich um größere Werke handelte.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 37f.)

unterschiedlichen Skulpturen der Reimser Kathedrale hätten dem jungen Bildhauer nur die Anregungen vermittelt. Kein einzelnes Werk weise eine so enge Verwandtschaft zu seinen späteren Arbeiten auf, dass es als eine Jugendarbeit dieses Bildhauers angesprochen werden könne. An der Kathedralbauhütte von Reims habe der junge Bildhauer mithilfe gelernt und diejenigen Arbeiten kennengelernt, welche ihm die entscheidenden Bildungseindrücke und Fertigkeiten vermittelten, die er



Abb. 362. Reims, Sixtusportal, Trumeau, Sockelrelief an der linken Seite (Aufnahme vor 1914)
(Aus: Hamann-MacLean/Schüssler 1996, Bd. 5, Abb. 204)

aufbewahrt und dann zu selbständigen Arbeiten umgeformt habe, von denen die erste außerhalb Reims in der kleinen Konsolfigur in Noyon greifbar sei.²³²⁸

Im *Bassenheimer Martinsrelief* habe der *Naumburger Meister* eine Sockelfigur mit der Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin zu Pferd am Sixtusportal der Nordfassade in Reims verarbeitet (Abb. 362), welches der junge Bildhauer genau studiert und als Eindruck in sich aufgenommen habe. Das Motiv des *Bassenheimer Martinsreliefs* sei sicher von diesem kleinen Sockelrelief abzuleiten, während die Gewandbildung der Mainzer Arbeit ihre Anregung vom sog. *Philippe Auguste* derselben Kathedrale erhalten habe, der auch für den *Bamberger Reiter Pate* gestanden hatte.²³²⁹

2328 „Dieser Reichtum, diese schillernde Fülle der Anschauung [*sc. der Kathedrale von Reims*] sind es, die den Naumburger Meister gefesselt und sich in seinem Werk später niedergeschlagen haben. Sicher hat er daran in Reims auch selbst mitgewirkt (als Gehilfe?, als Ornamentalspezialist?) und die Reimser Sachen vor Augen gehabt, beim Versetzen oder als die einzelnen Skulpturen noch in der Werkstatt zugänglich waren. Trotzdem läßt sich, wie wir sahen, in Reims nur ein letzter Grad größtmöglicher Annäherung an den spezifischen, später in Deutschland entwickelten Stil erkennen, anders als bei der Konsolfigur in Noyon, wo man es wagen kann, an eigenhändige Arbeit zu denken.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

2329 „Die allgemeine Anregung, die das kleine Martinsrelief am Trumeau des Papstportals in Reims für den *Bassenheimer Reiter* bedeutete, ist unverkennbar, aber die Gewandbehandlung ist von dem berühmten Reimser König abzuleiten, der bei dem *Bamberger Reiter Pate* gestanden hat.“ (Ebd.)

Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters

Eine kontroverse Auseinandersetzung führte Hamann-MacLean mit Hans Reinhardt um das Verhältnis der Mainzer zur Reimser Skulptur und gleichzeitig des *Naumburger Meisters* zu seinen französischen Voraussetzungen.

1911 hatte Georg Dehio im *Handbuch Südwestdeutschland* den Zusammenhang der Mainzer Lettnerkulptur des 13. Jahrhunderts zur Reimser Bauhütte aufgezeigt und für den Mainzer *Ostchor-Atlant* ein Vorbild unter den Trägerfiguren des Chors der Reimser Kathedrale angenommen.²³³⁰ Da der Kathedralchor in Reims nach Meinung der Forschung vor 1241 fertig gestellt worden war, ergab sich im Rückschluss für die Datierung der Mainzer Skulptur hypothetisch gleichfalls eine Entstehung vor diesem Zeitpunkt. In seinem Beitrag von 1966 hatte Reinhardt (wie gesehen) dieses Verhältnis von Vorbild und Datierung für die Mainzer Arbeit bestritten, indem er andere Trägerfiguren aus einer späteren Baukampagne in Reims, welche an der Nord- und Westseite der Kathedrale aufgestellt worden waren, als vorbildlich für die Mainzer Figur ansah, was Hamann-MacLean in seinem neuen Beitrag nun im Sinne Dehios zurückwies. Bevor Hamann-MacLean näher auf Reinhardts Unterscheidung und Aufteilung der Reimser Kathedralskulptur und deren mögliche Vorbildwirkung für die Mainzer Skulptur einging - er hielt sich dabei an Reinhardts nicht durchweg gesicherte Unterteilung der Reimser Skulpturen in vier Baukampagnen und vier überlieferte Baumeisternamen des 13. Jahrhunderts -, stellte er zu rechtweisend fest, dass Reinhardt seine Zuschreibung des Mainzer *Ostchor-Atlant* an ein bestimmtes Vorbild in Reims tatsächlich an einer *Nachbildung* des 19. Jahrhunderts vorgenommen habe. Reinhardt habe sich zudem an eine Nachbildung gehalten, deren Original nach seiner eigenen chronologischen Aufstellung einer noch späteren Baukampagne als der durch ihn angenommenen angehören musste.²³³¹

2330 „Zwei Säulen vom Lettner des Ost-Chors, die eine als *Atlant*, prachtvoll breit stilisierte Figur eines Werkmanns in der Zeittracht; er stützt sich auf eine Holzschwelle, die von der Last gebogen wird; *freie Erinnerung an die Atlanten am Chor der Kathedrale von Reims.*“ (Dehio 1911, S. 237; *Herv.*, G.S.) - Siehe Kap. VI. 3 (*Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom*).

2331 „Die Figuren am Chor [*sc. der Kathedrale von Reims, welche Dehio als vorbildgebend für den Mainzer Ostchor-Atlant genannt hatte; G.S.*] müssen vor der Bedachung und Einwölbung am Platz gewesen sein, sie sind also spätestens gegen Ende der dreißiger Jahre, teilweise womöglich geraume Zeit vor 1239, entstanden. Reinhardt glaubte die Ableitung der Mainzer Figur von den Atlanten des Reimser Chores damit widerlegen zu müssen, daß er diese, im Gegensatz zur Mainzer Figur, als ‚klein, zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern kantig vorspringend, mit dünnen Beinen und schmalen, wie ausgemergelten Gesichtern‘ charakterisierte, was nur für einige Figuren am Chor zutrifft [20 *Mainz und der Mittelrhein*, S. 225 u. *Abb. 112*], andererseits aber auch auf einige Figuren am Langhaus paßt. Dagegen verweist er auf einen Atlanten an der Nordseite des Langhauses [21 *Ebd. Abb. 111.*] (*Abb. 6*) als Repräsentanten einer Gruppe, die er als ‚wichtig, mit

Zu jeder These Reinhardts stellte Hamann-MacLean nun die Gegenthese auf. Wenn Reinhardt behauptete, dass sich alle Werke des Naumburger Meisters in Mainz auf die Baukampagne des Gaucher de Reims (1244-1252) zurückführen ließen, so konterte Hamann-MacLean mit der Behauptung, dass *mit Sicherheit* „keinerlei Einfluß der Reimser Skulpturenkomplexe aus den vierziger Jahren (...) im Werk des Naumburger Meisters zu spüren ist, geschweige denn ein Einfluß der noch jüngeren Gruppen aus den oberen Teilen der Westfassade.“²³³² Hamann-MacLean schied exakt diejenigen Teile der Kathedrale von Reims als vorbildgebend für die Arbeiten des Naumburger Meisters aus, die Reinhardt als die *ausschließlich* vorbildgebenden anführte. Entsprechend unterschieden sich die Datierungen der beiden Forscher. So stammten nach Hamann-MacLean die Quellen für den Stil des Naumburger Meisters in Mainz wie in Naumburg „sämtlich aus der Zeit *vor* 1241: es sind die Türstürze, die Ostchor-Atlanten und die Archivoltenfiguren der Südrose“,²³³³ während für Reinhardt die Arbeiten in Mainz erst *nach* 1244 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Gaucher de Reims), im Naumburger Westchor aber erst *nach* 1252 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Bernard de Soissons) entstanden sein konnten, weil sich die Bildhauer in Mainz und Naumburg an Vorbildern orientiert hätten, welche den Baukampagnen dieser beiden Architekten in Reims angehören würden.²³³⁴

Wichtiger noch als der Streit der Datierung erschien der methodische Unterschied in der Bewertung des Verhältnisses der Mainzer und Naumburger Skulptur zu ihren Reimser Voraussetzungen. Hamann-MacLean wollte das Verhältnis nicht unter dem Gesichtspunkt von Vorbild und Kopie, sondern unter dem einer Weiterentwicklung von Reimser Eindrücken durch den *Naumburger Meister* betrachten. So habe dieser in

festem Tritt, grimmig gebeugtem Nacken, eingestütztem Arm und breitgelegten Falten des Kleids' beschreibt. Bei dieser Figur handele es sich um eine Arbeit, die in die Zeit des vorletzten Architekten der Kathedrale gehöre - für ihn ist dies Gaucher de Reims, dessen Amtszeit man mit 1244 bis 1252 ansetzen müsse -, so daß hiermit schon von Reims aus ein späteres Datum gewonnen wäre. Anscheinend hat Reinhardt hier aber nach einer unzulänglichen Fotografie urteilen müssen und nicht bemerkt, daß es sich um eine im 19. Jahrhundert erneuerte, eher elegant zu nennende Figur handelt, von der man nicht einmal annehmen kann, daß sie die damals ersetzte ältere Figur kopiert. Außerdem ist dieser Atlant der dritte von Westen gerechnet; das Original gehörte demnach der letzten Bauperiode an und kann deswegen (um bei Reinhardts Terminologie zu bleiben) erst unter Bernhard von Soissons, d. h. in den fünfziger Jahren, vermutlich gegen Ende, entstanden sein. Damit kämen wir aber fast bis an den Zeitpunkt heran, an dem die Arbeiten nicht nur in Mainz, sondern auch in Naumburg beendet waren und Meißen begonnen wurde.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 28 u. n.20f.)

2332 Hamann-MacLean 1971, S. 35f.

2333 Hamann-MacLean 1971, S. 36.

2334 Siehe Kap. XXII. 2 (*Datierung der Mainzer Skulpturen - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims*).

den Naumburger Passionsreliefs die Reimser Zweischichtenkomposition mit ihrer Nebeneinander-Gruppierung der Figuren „räumlich umgedacht und derart in die Tiefendimension übersetzt, daß mehrere, eine Szene bildende Vorgänge, in verschiedene, sich überschneidende oder verzahnende Reliefebenen hintereinander verlegt“ seien.²³³⁵ Daraus leitete Hamann-MacLean ein Merkmal für die Arbeitsweise des *Naumburger Meisters* ab. Die Umsetzung des Reimser Vorbildes lasse diesen als „einen unvoreingenommen, kritisch seinem Gegenstand gegenüberstehenden Geist erkennen“, und zeige, „daß der Künstler zum biblischen Stoff - wie zum französischen Formenkanon - ein unabhängiges, persönliches Verhältnis besaß.“²³³⁶

Ein gewaltiges Oeuvre des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit der Abhandlung Hans Reinhardts von 1966 zeigte den kritischen Anspruch seiner Studie. Daneben wies diese auch anachronistische, ja phantastische und selbst unwissenschaftliche Züge auf. So umging Hamann-MacLean in seiner stilanalytischen Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an das Werk des *Naumburger Meisters* die unbedingt notwendige Auseinandersetzung mit Otto Schmitts klassischer Untersuchung zu dieser Figur. Mit seiner Zuschreibung, die einen zweiten Mainzer Aufenthalt des Meisters in den 1240er Jahren unterstellte, ging Hamann-MacLean zur Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit über, welche - man denke an Pinders *riesenstarkes Ich* - die ausgeprägten stilistischen Unterschiede der Skulpturen in Mainz, Noyon, Metz und Naumburg auf den bewussten Gestaltungswillen einer einzigen Künstlerpersönlichkeit zurückführte.²³³⁷ Hamann-MacLeans Ausführungen erinnerten in vielerlei Hinsicht an die stilkritischen Untersuchungen der Forschung der 1920er Jahre, an Pinders Naumburg-Monographie und an die Studie Jantzens, dessen Analyse der Naumburger Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt zweier Stileinflüsse - Jantzen nannte Reims und Amiens -, am Ende in die Vorstellung vom *einen Naumburger Meister* einmündete.²³³⁸ Ohne dass konkret von einer Mitarbeit von

²³³⁵ Hamann-MacLean 1971, S. 34f. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843) und Giesau 1927, S. 35 (zitiert in Fußnote 1125) (von denen Hamann-MacLeans Charakterisierung abgeschrieben sein könnte). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*).

²³³⁶ Hamann-MacLean 1971, S. 35.

²³³⁷ „Daß der Naumburger Meister heterogene Reimser Stilelemente bewußt aus Gründen des physiognomischen Kontrastes und der Charakteristik verwendete, lehrt die Naumburger Statue des Wilhelm von Kamburg; dessen Empfindsamkeit und lyrisches Pathos werden durch Elemente des Visitation-Meister-Stils instrumentiert, während die Energie eines Ekkehard (...) aus den robusteren Formen des neuen Stiles der Türsturzreliefs gewonnen ist.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

²³³⁸ Zu Jantzen siehe Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amiensener Gewandstil als*



Abb. 21: Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes.



Abb. 22: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole.



Abb. 23: Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsole der 2. Gewändefigur, rechts.

Abb. 363-365.

Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole / Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsole der 2. Gewändefigur, rechts
(Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 21-23)

Werkstattmitgliedern die Rede wäre, denen Hamann-MacLean bestimmte Arbeiten zuwies - wie dies Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder in ihren Arbeiten der 1920er Jahren konkret vorgeschlagen hatten - vollzog Hamann-MacLean eine gewaltige Ausdehnung des Oeuvres eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Version zunächst alle Arbeiten am Westlettner im Mainzer Dom, danach in Frankreich Arbeiten in Metz und Noyon von unbestimmtem Umfang ausführte, anschließend nach Mainz zurückkehrte, dort Skulpturarbeiten im Ostchor des Doms fertigstellte, bevor er nach Naumburg weiterzog, wo er noch ein ganzes Lebenswerk vollbrachte.

Hamann-MacLeans anfänglicher Rekurs auf die historische Forschung blieb für seinen durchgeführten Versuch, ein Oeuvre des *Naumburger Meisters* zusammenzustellen, ohne Bedeutung. Die potentiellen Auftraggeber der Skulpturarbeiten - in Mainz waren es Erzbischof Siegfried von Eppstein, in Naumburg Bischof Engelhard, Bischof Dietrich und das Domkapitel - fanden in Hamann-MacLeans Gedankenreise zu den Wirkungsstätten des *Naumburger Meisters* keine Erwähnung. Bistumspolitische Zusammenhänge, die sich aus den Personen der potentiellen Auftraggeber ergeben mussten und Rückschlüsse auf die Hintergründe des Auftrags an den Hauptorten der Wirksamkeit dieses Bildhauers in Mainz und Naumburg erlaubt hätten, spielten in Hamann-MacLeans ebenso abstraktem wie radikalem Bild von einer Künstlerpersönlichkeit keine Rolle. Der Autor nahm den selbst formulierten Vorbehalt - alle Angaben zum Oeuvre des Naumburger Meisters seien *Hypothese*, so Hamann-MacLean selbst zu Beginn seiner Abhandlung - nur zum Vorwand, einen Werdegang des Bildhauers mit den Stationen Reims - Iben - Mainz - Metz - Noyon - Mainz - und Naumburg zu rekonstruieren, der keine Rücksicht auf historische Zusammenhänge nahm, welche der Autor anfänglich nur erwähnte, um sie hinfort in seiner Abhandlung nicht weiter zu berücksichtigen.

Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor) und sein Resümee (Jantzen 1925, S. 256; zitiert in Fußnote 892); zu Pinder siehe Kap. X. 3 (*Genie und Werkstatt*) und seinen schon mehrfach angeführten Ausspruch vom *Naumburger Meister* als *riesenstarkes Ich*, welches den *Eindruck der Unterschiede* zwischen den Skulpturen in sich vereinigt habe (Pinder 1925, S. 18f., zitiert in Fußnote 938).

XXIII. Zusammenfassende Erklärungsversuche zum Naumburger Stifterzyklus

1. Willibald Sauerländer (1979) ²³³⁹*Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes*

1977 wurde in Stuttgart unter dem Titel *Die Zeit der Staufer* eine große Ausstellung über *Geschichte, Kunst und Kultur* dieser Epoche veranstaltet, die aus Anlass des 25jährigen Bestehens des Landes Baden-Württemberg unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten stattfand. Für die Katalogbände hatte Willibald Sauerländer die Kommentierung der Skulpturenwerke übernommen und dabei auch sieben in Gipsabgüssen aufgestellte Naumburger Stifterfiguren besprochen. Im Aufsatzband des vierbändigen Katalogs von 1977 steuerte Sauerländer außerdem einen Überblicksartikel über *Die bildende Kunst der Stauferzeit* bei, worin er die Naumburger Bildwerke noch einmal in den Zusammenhang einer stilgeschichtlichen Entwicklung einordnete. ²³⁴⁰ Sauerländer betonte dabei die *Lebensnähe* der Naumburger Figuren - es seien Bilder, „die mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen: die Markgrafenpaare mit allen Zeichen ihres hohen Standes, Schwert, Schild und Diadem“ und eine „adlige Witwe, welche versunken den Psalter betet“. ²³⁴¹

Über den Charakter des Bildhauers dieser Werke fällt Sauerländer ein widersprüchliches Urteil. Einerseits sah er die Entstehungsvoraussetzung des Zyklus

2339 Zu Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 5 (Supplement): *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, S. 169 - 245, vgl.: Schubert E. 1982, S. 130ff., 135 (n.69) / Schubert (1983)2003, S. 224 (n.18) / Schubert E. 1983b, S. 178 (n.36) / Reinle 1984, S. 82f. / Wollasch 1984, S. 354, 363f., 365f. / Grape 1985, 32 (n.4) / Oexle 1985, S. 86 / Möbius 1989a, S. 98, 108 / Scirie 1989a, S. 341f. / Schubert E. 1990, S. 67f. (n.11) / Wollasch 1991, S. 171 / Halbertsma 1992, S. 130 / Brush 1993, S. 117 / Derenthal/Philp 1993, S. 60 (n.5) / Sauer 1993, S. 11 (n.1, 3) / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112f. / Nußbaum 1994, S. 82f. / Schubert E. 1994, S. 9ff. / Winterfeld 1994, S. 290 (n.4) / Dautert/Plaumann 1996, S. 297 (n.3f.), 298f. (n.14, 17), 302 (n.22), 305 (n.38), 306 (n.48f.) 308 (n.56) 309 (n.65-68, 70, 72), 310 (n.74f.) / Gabelt/Lutz 1996, S. 274 (n.17), 279 (n.29, 31), 282 (n.41), 290 (n.78), 292 (n.98) / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227 (n.160) / Lutz 1996, 456f. (n.31, 74, 78, 90) / Reudenbach 1996, S. 813 / Cremer 1997, S. 53 / Ullrich 1998, S. 81 (n.139) / Schwarz 2000, S. 152f. / Brachmann 2001, S. 262f. / Horch 2001, S. 170 (n.759), 186, (n.826) / Jung 2002, S. 20 (n.50), 209f. (n.46, 48), 294 (n.39) / Jung 2003, S. 52 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187f., 189f. / Schürmann 2006 (Ms.), S. 73, 98ff. / Kunde 2007, S. 214, 220, 237.

2340 Willibald Sauerländer, *Die Skulptur*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 1: *Katalog*, hrsg. v. Reiner Hausberr, Stuttgart 1977, S. 310-377 [Sauerländer 1977, I] und ders., *Die Bildende Kunst der Stauferzeit*, in: *Die Zeit der Staufer*, Band 3: *Aufsätze*, S. 205-229 [Sauerländer 1977, III]. (Band 2 enthält die Abbildungen, Band 4 Karten und Stammtafeln).

2341 Sauerländer 1977, I, S. 312.

darin, dass der singuläre Auftrag ein „bildhauerisches *Genie*“ gefunden habe,²³⁴² andererseits kritisierte er die Vorstellung eines *Naumburger Meisters*, „dessen Spuren wir von Frühwerken an französischen Kathedralen bis zu seinen reifsten Schöpfungen an thüringischen und sächsischen Domen verfolgen könnten“. Es sei dies eine „*Genievorstellung* späterer, weniger gebundener Zeiten“, die durch die Forschung zunehmend abgelehnt werde.²³⁴³ Sauerländer spannte den Bogen staufischer Plastik vom Grabmal Erzbischof Friedrichs I. im Magdeburger Dom bis zu den Naumburger Stifterfiguren als den repräsentativen Bildwerken dieser Epoche, in denen sich „in der hieratischen Feierlichkeit hier, der *bezwingenden Lebensnähe* dort (..) Beginn und reifste Entfaltung staufischer Skulptur gegenüber(stehen)“ würden.²³⁴⁴

Die Stuttgarter Ausstellung von 1977 fand ein starkes, überwiegend positives Echo.²³⁴⁵ Allein in den *Kritischen Berichten* erschien eine Besprechung unter dem Titel *Staufische Blüten*, in welcher ihr Autor Wolfgang Grape sich polemisch gegen die ganze Tendenz der Stuttgarter Ausstellung wandte.²³⁴⁶ Grapes in lockerer, unsystematischer und wenig stringenter Form vorgetragene Bemerkungen, die den Ansichten verschiedener Autoren der Katalogbände gewidmet sind, richteten sich vor allem gegen Willibald Sauerländer, dessen Auffassung von der staufischen Kunst der Rezensent prinzipiell für verfehlt hielt. Grape unterstellte Sauerländer eine nationale Verklärung der staufischen Epoche²³⁴⁷ und eine panegyrische Übertreibung der Rolle der beiden Stauferkaiser Friedrich Barbarossa und Friedrich II. für die deutsche Kunst.²³⁴⁸ Er kritisierte Sauerländers Auffassung von einer

2342 Sauerländer 1977, I, S. 334 (Nr. 452).

2343 Sauerländer 1977, I, S. 335 (ebd.) (*Herv.*, G.S.).

2344 Sauerländer 1977, III, S. 218.

2345 Vgl. u.a. Peter Kurmann in: *Kunstchronik* 30 (1977) S. 505-517; Hubert Glaser in: *Pantheon* 35 (1977) S. 262-265; Helga Georgen in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 73-83; Xenia Muratova in: *Burlington magazine* 119 (1977) S. 730-734 und Gérard Cames in: *Scriptorium* 32 (1978) S. 305-309.

2346 Wolfgang Grape, *Staufische Blüten*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 68-89.

2347 „Mit einem Paukenschlag beginnt Willibald Sauerländer seine Übersicht über ‚Die bildende Kunst der Stauferzeit‘: ‚Staufische Kunst! Der klangvolle Name ruft unverwechselbare Bilder in Erinnerung‘ (III, S. 205). (.....). Das große ‚D‘ dieses Reiches ertönt als Leitmotiv in Sauerländers Anschauung (...).“ (Grape 1977, S. 68.)

2348 „Damit ist die Bahn freigegeben für Sauerländer, ‚die hervorragende Rolle‘ Barbarossas bei der Erbauung von Adelssitzen zu unterstreichen, die von der ‚Blüte höfischer Kultur‘ zeugen (III, S. 212). Hinsichtlich des Kirchenbaus strengt sich der Kunsthistoriker an, zumindest indirekt kaiserliche Größe leuchten zu lassen: ‚der Georgenchor des Bamberger Domes ... gehört zu den festlichsten Schöpfungen der staufischen Architektur. Bauherr war der dem Stauferkaiser Friedrich II. nahestehende Bischof Ekbert von Andechs-Meran“ (III, S. 208).“ (Grape 1977, S. 71.)

„Der (..) Apologet damaliger Machtverhältnisse, Sauerländer, betont unentwegt an der

unabhängigen Stellung dieser Kunst gegenüber dem Westen, indem Sauerländer keinen Zusammenhang mit französischen Werkstätten, etwa in der *Figurenauffassung*, sehen wolle.²³⁴⁹ Sauerländer würde auf diese Weise ein verzerrtes Bild deutscher Kunstproduktion im 13. Jahrhundert vermitteln, und diese Produktion zudem noch in Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern begreifen.²³⁵⁰

Grape bezeichnete Sauerländers Standpunkt als *hinterwäldlerisch*, insofern dieser den französischen Einfluss nicht anerkennen wolle.²³⁵¹ Auf der anderen Seite verwickelte sich Sauerländer in Widersprüche, wenn er plötzlich von einer Offenheit der staufischen Kunst gegenüber dem Westen um 1240 spreche.²³⁵² Grape referierte Sauerländers widersprüchliche These von der Eigenständigkeit der staufischen Kunst, die mehr und mehr „von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert“ werde und deren *Blüte* schließlich „durch den Einbruch der westlichen

Kunst ‚alles, was an ihr heiter und hell, in einem tieferen Sinne edel und den früheren Jahrhunderten des Mittelalters gegenüber befreiend ist ...‘ (III, S. 229). Hier feiert der panegyrische Überschwang des Historiographen Barbarossas, Otto von Freising, muntere Wiederauferstehung (...).“ (Grape 1977, S. 85.)

2349 „Sogar die Glasmalereien ‚im Naumburger Westchor, ja noch im hochgotischen Langhaus des Straßburger Münsters‘, in denen die gotische Figurenauffassung geradezu ins Auge springt, sollen ‚von Technik und Stil der gleichzeitigen französischen Werkstätten unberührt‘ geblieben sein (III, S. 220). Die Übertreibung deutscher Unabhängigkeit korrespondiert mit dem Überschwang sich echoartig wiederholender gefühlsbetonter Urteile, die auswechselbar sind.“ (Grape 1977, S. 74.)

2350 „Das verzerrte Bild der deutschen Unabhängigkeit vom Westen wird kombiniert mit der Überbewertung des Byzantinischen. Nur konsequent, daß auch im Stilkundlichen die Relationen durcheinander geraten.“ (Grape 1977, S. 76.)

2351 „Was nicht sein kann ..., denn Sauerländer erblickt ‚in der Harzgegend‘ ‚die schöpferische Kraft dieser Landschaft, mit der sich damals, was den Rang der Skulptur wie der Malerei angeht, keine andere Region des staufischen Reiches messen konnte‘ (III, S. 225). Verständlich, denn selbst vom Blocksberg aus kann weder Lüttich, Köln, Mainz, Bamberg, Straßburg oder Italien gesehen werden. Wie *hinterwäldlerisch* der Standpunkt ist, zeigt der Satz: ‚Die Buchkunst der rheinischen Gebiete von Köln bis Straßburg kennt keine Werke vergleichbaren Ranges‘ (III, S. 223). Das bedeutet, das Kölner Perikopenbuch (*Paris, B.N., Lat. 17325 - nicht auf der Ausstellung*), die Arnsteiner Bibel (*Nr. 716*), das Speyerer Evangelistar (*Nr. 718*), der ehem. Hortus Deliciarum (keine der erhaltenen Kopien auf der Ausstellung), die Kölner Königschronik (*Nr. 752*), die Heisterbacher Bibel (*Nr. 753*) oder das Aschaffener Evangeliar (laut Sauerländer weniger ‚raffinierte‘ Binnenzeichnung als im Goslarer) können nicht mit der ‚schöpferischen Kraft‘ im sächsischen Walde konkurrieren!“ (Grape 1977, S. 78; *Herv.*, G.S.)

2352 „Typisch für das Spektrum kunsthistorischer ‚Weitsicht‘ ist die Flexibilität Sauerländers. Nun plötzlich (gemeint ist die Zeit um 1240) ‚auf ihrem Höhepunkt ist diese staufische Kunst nach vielen Seiten offen, und gerade darin ist sie etwas Besonderes im damaligen Europa ...‘ Doch auf derselben Seite (III, S. 223) kann man nachlesen: Während sich in England und in Frankreich ‚längst die Gotik durchgesetzt hatte, verharrte (!) die deutsche Malerei bis über die Mitte des 13. Jh. hinaus bei dieser eigentümlichen Darstellungsweise“. (Ebd.)

Gotik geknickt“ worden sei.²³⁵³ Er verwarf Sauerländers Beitrag schließlich völlig mit dem Argument, dessen Darstellung sei „im Grunde eine einzige Negation des Geschichtlichen“, in der sich das Bemühen entziffern lasse, „anachronistische Lebensverhältnisse zu bewahren und als vorbildlich hinzustellen.“²³⁵⁴

Reaktion auf eine Kritik

Zwei Jahre später nahm Willibald Sauerländer im Ergänzungsband zur Stuttgarter Ausstellung die Gelegenheit wahr, auf Grapes Kritik und dessen grundsätzliche Vorwürfe zu antworten. Er tat dies ohne den Verfasser des Beitrags der *Kritischen Berichte* mit Namen zu nennen.

Um das eigene wissenschaftliche Selbstverständnis und Renomee sowie die eigene Stellung innerhalb der Skulpturenforschung des 13. Jahrhunderts darzulegen, holte Sauerländer weit aus. Er gab eine Skizze zur Naumburg-Forschung und rekapitulierte die Thesen und Anschauungsweisen, welche Wissenschaft und Altertumskunde zum Stifterzyklus seit den Tagen des Naumburger Dompredigers Johannes Zader im 17. Jahrhundert bis zu den Bemühungen der modernen Forschung geleitet hätten. Vor allem antwortete Sauerländer auf den Vorwurf (ohne ihn explizit aufzugreifen), er habe in *hinterwäldlerischer* Weise die Abhängigkeit der Naumburger Skulptur (und der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert überhaupt) von der französischen Produktion nicht anerkannt und die These vertreten, die *Blüte* „jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst“ sei „durch den Einbruch der westlichen Gotik ... geknickt“ worden.²³⁵⁵ Sauerländers Antwort bestand in einer ausführlichen Studie zu den französischen Vorbildern für den Naumburger Figurenzyklus, wobei er seine Überlegungen nicht auf die Skulptur beschränkte,

2353 „Da wurde ‚die Blüte‘ ‚jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst ... durch den Einbruch [der] westlichen Gotik ... geknickt‘ (Nr. 447) (...). Oder gotischer Rauhreif bedroht die staufischen Blüten, denn ‚ein erster Anflug von Gotik liegt über diesen brillanten Bildern, effektiv und erkältend zugleich‘ (III, S. 223). Zu ‚einer Zeit, als die Eigenständigkeit der staufischen Kunst mehr und mehr von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert wird‘ (III, S. 224), wird der ‚grandiosen Schwerfälligkeit‘ der Architektur, der ‚Vielfalt individueller Lösungen‘ durch den ‚Einbruch der Gotik . . . ein Ende‘ gesetzt (III, S. 209). Der verwirrte Leser (gotische Regionalstile, aber keine Vielfalt?) wird vollends desorientiert, wenn Sauerländer im Medium der Plastik ‚die Natürlichkeit und Menschlichkeit der neuen gotischen Formen - ihr Adel und ihr Lächeln‘ rühmt (Nr. 440), daneben aber einen ‚ersten Anflug gotischer Stilisierung‘ im Hildesheimer Taufbecken beobachtet (III, S. 229) und - um das Maß voll zu machen - von ‚der staufischen Kunst‘ behauptet: ‚der neuen Kultur Frankreichs hat sie sich weit geöffnet‘ (III, S.229).“ (Grape 1977, S. 81.) - Zur Metaphorik des *Blühens* vgl. Grape 1977, S. 83.

2354 Grape 1977, S. 88.

2355 Grape 1977, S. 81 (zitiert in Fußnote 2353).

sondern eingehend die Architektur in seine Analyse mit einbezog.²³⁵⁶ Daneben behandelte er Programm und Ikonographie des Stifterzyklus gleichfalls unter der Voraussetzung französischer Vorbilder und untersuchte näher die Übertragung höfisch-französischer Lebensformen auf den Figurenzyklus unter dem Titel eines *Fürstenspiegels*. Ferner verglich er die Stifterbilder mit anderen Darstellungen des Stiftergedenkens und kam zu dem Schluss, dass es sich um *Memorialbilder* handle, die von Gedächtnisgrabmälern wohl zu unterscheiden seien.

Mit dieser These stellte sich Sauerländer in Gegensatz zur herrschenden Auffassung eines großen Teils der damaligen Forschung, vor allem Ernst Schuberts, welche im Konzept eines liturgischen Totengedenkens den Schlüssel zum Verständnis des Stifterzyklus erblicken wollte. Sauerländer setzte sich mit diesem Konzept ausführlich auseinander und besprach auch die bauarchäologischen Annahmen Schuberts, welcher im Westchor des Naumburger Doms den Nachfolgebau einer Marienstiftskirche und die Übernahme von Funktionen eines solchen Marienstifts darin sehen wollte. Das Leitmotiv von Sauerländers Untersuchung aber war die Einbindung der Naumburger Bildwerke in eine *europäische*, und das hieß für ihn französische Entwicklung, die der Autor auch dann nicht aus dem Auge verlor, wenn die Sache selbst, die Figuren in ihrer Erscheinung, in ihrem ikonographischen Zusammenhang und Zweck, auf ganz andere Voraussetzungen und Hintergründe verwiesen, die mit französischen Vorbildern und Verhältnissen nichts mehr zu tun haben.



Abb. 366
Naumburg, Dom, Westchor von Nordwesten
(Foto Marburg)

Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors

Sauerländer attestierte dem Baumeister des Naumburger Westchors eine „unübersehbare primäre Kenntnis des hochgotischen Systems“ der Reimser Kathedrale, welches dieser Baumeister jedoch nur zurückhaltend angewendet habe.²³⁵⁷ Die „Ökonomie bei der Bauausführung“ deutete auf die Absicht des Baumeisters hin, „die jüngeren, modernen Teile den schon vollendeten,

2356 Sauerländer verweist in diesem Zusammenhang *en passant* auch auf die Forschungen Richard Hamann-MacLeans „zum Problemkreis Reims/Mainz/Naumburg“. (Vgl. Sauerländer 1979, S. 228 (n.202)).

Siehe auch Kap. XXII. 4 (*Baukampagnen an der Kathedrale in Reims und ihr Einfluss auf das Werk des Naumburger Meisters*).

2357 Sauerländer 1979, S. 180.

älteren Partien des Domes in ihrer Erscheinung wenigstens relativ anzugleichen“ und ein „importiertes modernes Bauverfahren“ mit „retardierenden örtlichen Konditionen“ in Einklang zu bringen. Entstanden sei eine Architektur, die eine „Position *à part* zwischen dem französischen hochgotischen Skelettbau und der einheimischen spätromanischen Quaderarchitektur“ einnehme.“²³⁵⁸

Eine andere Gruppe französischer Bauten, die von Robert Branner unter der Bezeichnung ‚Court Style‘ zusammengefasst würde, käme aus stilistischen Gründen als Vorbildgeber für den Naumburger Chor nicht in Betracht.²³⁵⁹ Dieser zeige vielmehr in vereinfachter Form bestimmte Charakteristika der Reimser Kathedrale, wie „das klassische System des Aufrisses“ aber auch Einzelformen wie die „Fenster mit zwei Lanzetten und bekrönendem Sechspäß“, welche „eine Abwandlung des berühmten Maßwerkfensters von Reims“ darstellen würden. Auch die „eigenartigen Bekrönungen der Strebepfeiler am Äußeren des Naumburger Chores“ seien „wohl nichts anderes als bescheidene Rückbildungen der Reimser Fialen“ und die Naumburger Wasserspeier „dürften Variationen entsprechender, heute im Original freilich kaum mehr erhaltener Bildungen an der Reimser Kathedrale sein.“²³⁶⁰

Das System des Wandaufbaus der Seitenschiffe in Reims mit einem Laufgang über der Sockelmauer vor einer Fensterwand zwischen Strebemauern sei im Naumburger

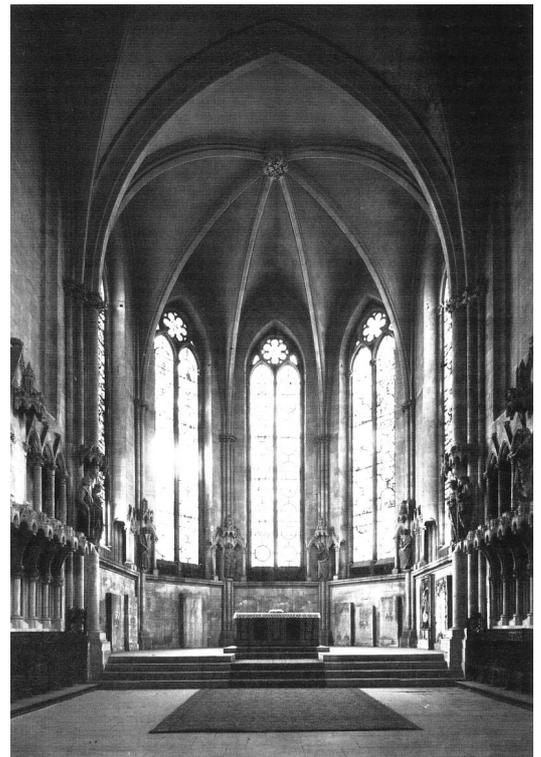


Abb. 367
Naumburg, Dom, Westchor
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 84)

2358 Ebd.

„Dehio hat diese Leistung schon 1901 (...) vorzüglich beschrieben: ‚Künstlerisch am höchsten steht der Westchor des Naumburger Domes . . . die Formen schlicht, doch schon völlig ausgereift . . . das Ganze unter den Verdeutschungen französischer Eindrücke einer der geistreichsten und charaktvollsten.‘ [44 Georg Dehio, Gustav Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. 2, Stuttgart 1901, 304.]“ (Sauerländer 1979, S. 180. (n.44).)

2359 „Ausscheiden dürften die damals fortgeschrittensten Bauten des »style rayonnant« wie Saint-Denis, Saint-Germain-en-Laye, aber auch die Kathedrale von Amiens oder die Pariser Sainte-Chapelle. Ihre Skelettbauweise mit der immer weitergehenden Komplizierung von Gliederbündeln und Maßwerkgerüsten steht in einem extremen Verhältnis zur Erscheinung des Naumburger Chores.“ (Ebd.)

2360 Ebd.

Westchor „als Struktur übernommen“ und abgewandelt worden. „Dort, wo der Laufgang auf die breiten, hier ja nicht hinter Diensten verborgenen Wandstreifen neben den Polygonecken trifft“, würden „diese Wandreste (..) zum Chorinnern hin geöffnet und in Analogie zu den Triforien klassischer Kathedralen durch Arkadenstellungen vergittert.“²³⁶¹

Der in Reims nur im Wandaufbau wirksame und technisch bedingte Laufgang, die *passage Rémois*, erscheine in Naumburg als eine „umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und lebensnahen Stifterstatuen auftreten“. Der Baumeister (und Bildhauer) des Naumburger Westchors habe durch Umwandlung des Laufgangs der Seitenschiffe in Reims zu einer „umlaufenden Bühne“ und die Aufstellung lebensgroßer Stifterfiguren einen „Abbau von Distanz“ bewirkt, und ein „bauliches Funktionssystem in ein Ausdrucksgefüge“ verwandelt, „das sich schließlich in den spektakulären Figuren bis zu einer Art architektonischen Animismus steigerte.“²³⁶²

2361 Sauerländer 1979, S. 182.

Sauerländer beschreibt das Verhältnis der Architektur des Naumburger Westchors zum Vorbild der Kathedrale in Reims als *Rückbildung*. Für die Naumburger Übernahme des Reimser Laufgangs, der *passage Rémois*, trifft dies jedoch nicht zu.

In Naumburg sind an den Stellen, welche der Gestaltung einen größeren Spielraum bieten, an den Mauerdurchbrüchen der Strebepfeiler, gestalterische Ideen verwirklicht, die in Reims fehlen. In Reims beschränkt sich die Gestaltung dieses Durchbruchs auf schlichte, hochrechteckige Durchgänge mit eingezogenen, quadratischen Scheiteln an der Spitze, in Naumburg werden die um das Rahmenmauerwerk der Fenster verbreiterten Strebepfeiler in einer Weise durchbrochen, welche das Mauerwerk vollkommen in Bogenstellungen auflöst. An den Punkten, an denen überhaupt nur eine Möglichkeit zur Gestaltung besteht, am Durchbruch der Strebepfeiler, verzichtet der Reimser Baumeister praktisch auf jede Gestaltung und belässt es beim streng systematischen Aufbau seines Dienst-Rippensystems, während der Naumburger Baumeister die Verbindung der Polygonseiten zu einer einzigartigen Invention benutzt. Die Gemeinsamkeit zwischen *passage Rémois* und Laufgang des Naumburger Westchors ist eine technische: in beiden Fällen handelt es sich um Sockellaufgänge, d.h. um Laufgänge, welche die Sockelmauer als Podest benutzen; künstlerisch haben sie nichts miteinander zu tun. - Zur baugeschichtlichen Analyse und stilistischen Einordnung des Laufgangs im Naumburger Westchor vgl. die grundlegenden Ausführungen bei v. Winterfeld 1994, S. 310-313.

Die entsprechende Lösung im Chorquadratum beschreibt Sauerländer als „Kontamination von »*passage Rémois*« und Triforium“:

„In der westlichen Hälfte des Quadrums, wo der Laufgang vor einer geschlossenen Wand entlangführt und durch nicht weniger als sechs Arkadenstellungen nebeneinander vergittert wird, ist unüberschbar, daß wir es mit einer *Kontamination von »passage Rémois« und Triforium* zu tun haben. Es ist denkbar, daß dabei auch Einzelformen von Reims her angeregt sind: die stämmigen Säulen erinnern an das Triforium dort, die Blendwimperge und die eingeschriebenen Kleeblattbögen an die allerdings vielleicht jüngere Giebelsoffitte über den Gewänden der Reimser Westportale.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

2362 Sauerländer 1979, S. 182/184.

„Zwischen diesen Arkaden (..) stehen vor den Gewölbediensten die von großen

Sauerländer verglich ferner die Baldachine über den Statuen mit Reimser Gegenstücken, um sie wiederum als *Rückbildungen* solcher Vorbilder zu beschreiben, eine Feststellung, mit welcher er die Architektur des Westchors insgesamt charakterisierte. Die Nachbildungen in Naumburg „entsprechen im Grundschema französischen Beispielen aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts“ - an möglichen



Abb. 368. Naumburg, Dom, Westchor, Laufgang mit Timo (Foto Marburg)

Vorbildern nannte Sauerländer „Baldachine über dem Beau Dieu des Gerichtsportals oder über den Statuen zu Seiten der südlichen und nördlichen Querhausrose“ in Reims. Die Naumburger Baldachine aber würden sich von ihren Vorbildern dadurch unterscheiden, dass „die Einzelformen den

Reimser Beispielen gegenüber auf ähnliche Weise vereinfacht und entkompliziert (sind), wie die Naumburger Quaderarchitektur den Reimser Gliederbau mauermäßig zurückbildet.“ „Die Naumburger Baldachine sind von prismatischer Geschlossenheit, kahler, scharfer und kantiger Oberfläche. Es fehlen die eingeritzten Quadern, die vorgeblendeten Dienste, mit denen die geistvolleren

champagnesken Bildungen geschmückt waren.“²³⁶³ Die Naumburger Baldachine unterschieden sich also - Sauerländer zufolge - durch eine größere Abstraktion und

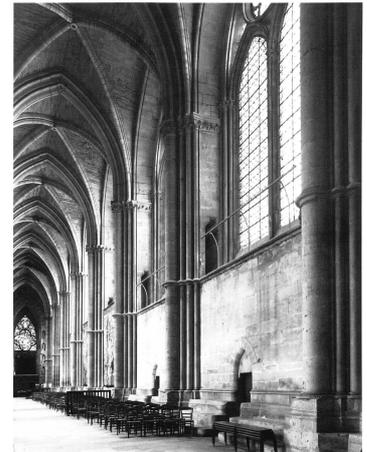


Abb. 369
Reims, Kathedrale, Seitenschiffwand
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 85)

Baldachinen bekrönten Stifterfiguren. Der aus der französischen Hochgotik übernommene Laufgang, der ‚passage Rémois‘, erfährt so eine letzte, erstaunliche und, wie man übertreibend behaupten könnte, *theatralische Sinnveränderung*. Er erscheint als Sockel und umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und *lebensnahen Stifterstatuen* auftreten. (...) die Rezeption des Reimser Modells (führte) zu einem *Abbau von Distanz*, (...) zur Verwandlung eines baulichen Funktionssystems in ein Ausdrucksgefüge, das sich schließlich in den Figuren bis zu einer Art architektonischen *Animismus* steigerte.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Abbau an Distanz und *Animismus* stellen gleichermaßen Hauptvorwürfe Sauerländers gegen die Naumburg-Forschung der Jahre 1918 bis 1945 dar (s.u.). Sauerländer gebraucht dieselben Bezeichnungen zur Beschreibung einer skulpturalen und architektonischen Erscheinung wie als Vorwurf an eine völkische Kunstgeschichtsschreibung. Wenn man Sauerländers Bestimmungen in ihrer doppelten Bedeutung und Stoßrichtung miteinander vergleicht, dann scheint sich sein Urteil über die Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert mit seinem Urteil über die Skulptur und Architektur des Naumburger Laufgangs im 13. Jahrhundert zu decken: beide zeigen Züge von *Animismus*, so als würde diese Eigenschaft einem Stück deutscher mittelalterlicher Architektur und Skulptur ebenso ankleben wie einer Generation deutscher Kunsthistoriker.

²³⁶³ Sauerländer 1979, S. 186.

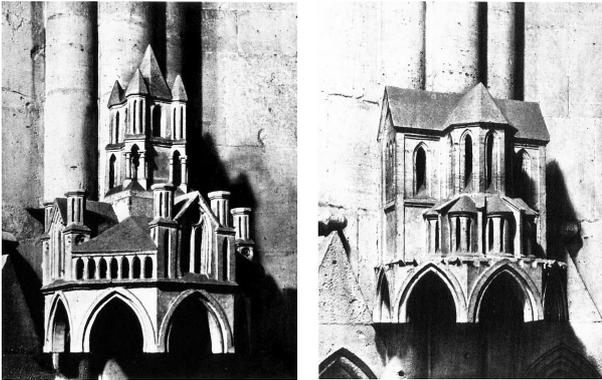


Abb. 370 u. 371

Naumburg, Dom, Westchor, Baldachine über Sizgo und Timo
(Sauerländer 1979, Abb. 89 u. 90)

damit (wenn man so will) durch eine *Zunahme* (nicht durch einen *Abbau*) an *Distanz* von ihren Reimser Beispielen, damit aber auch durch einen geringeren Grad an *Animismus*, der gerade den *champagnesken* Bildungen mit ihren *ingeritzten* *Quadern* und *vorgeblendeten* *Diensten* eignen musste.

Die Unterschiede der Naumburger Baldachine zu ihren französischen Vorbildern wurden durch Sauerländer auch nach möglichen Hinweisen auf die Bedeutung des Stifterzyklus und die Intentionen des Auftraggebers hin befragt.

Während in Frankreich „die Baldachine über den gotischen Statuen (...) eine generelle, zwischen dekorativen und inhaltlichen Wirkungen schillernde Bedeutung“ hätten, habe in Naumburg „der Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung auch die Statuenbekrönung in ein konkretes Abbild verwandelt.“ So gebe der Baldachin über Timo „das materielle Bild jener Ecclesia von Naumburg“ wieder, „der Timo einst die sieben Dörfer gestiftet hatte.“ „Auch der Baldachin also ist in jene theatralischen Effekte einbezogen, auf welche die Inszenierung der Naumburger Polygonstatuen so unübersehbar abhebt.“²³⁶⁴

Im Vergleich zu der in französischen Kathedralbauhütten entwickelten Technik, Figur und Dienst aus einem Block zu meißeln, bezeichnete Sauerländer das Verfahren in Naumburg als einmalig, „daß die Statue und ein ganzes Bündel von drei Diensten aus einem einzigen Werkstück genommen sind.“ Hieraus habe sich „technisch die Möglichkeit“ ergeben, Haltungen und Bewegungen wiederzugeben, welche die strenge Blockbindung der gotischen Säulenfigur sonst kaum zuließ, um die Statue ins Szenische aufzubrechen“, wodurch der zuvor beschriebene Effekt

²³⁶⁴ Ebd. - Sauerländer versäumt es zu erklären, wie die Baldachine diesen *theatralischen* Effekt trotz größerer Abstraktion gegenüber ihren Reimser Vorbildern zu leisten imstande sind.

Mit „Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung“ scheint Sauerländer eine Gestaltungsabsicht des Künstlers anzugeben. Gleichzeitig führt er jedoch die Gestalt der Naumburger Baldachine auf „handfeste Interessen des Auftraggebers“ zurück, ohne das Verhältnis von künstlerischem Interesse und Interesse des Auftraggebers näher zu bestimmen.



Abb. 372
Naumburg, Timo von Kistritz
(Sauerländer 1979, Abb. 87)

eines *Abbaus an Distanz* und eines *Animismus* der Figuren bewirkt werde, so dass sie „fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren (scheinen).“²³⁶⁵

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die Naumburger Stifterfiguren - wie die Architektur - von bestimmten Vorbildern der Reimser Kathedrale abzuleiten seien, verwies Sauerländer auf den „Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims“, bei denen „es sich *tatsächlich* um *konkrete* historische *Präzedenzfälle* für die Naumburger Polygonstatuen handeln“ könnte.²³⁶⁶ Der Unterschied zwischen den vier Polygonstatuen in Naumburg und den Reimser Königsfiguren liege in der *Distanz*, welche die Reimser Figuren vor den Naumburger Figuren (*Abbau an Distanz*) voraushätten. Durch den „Realismus der Naumburger Polygonfiguren“ sei jene *Distanz* der Reimser Figuren „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ worden, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²³⁶⁷

2365 Sauerländer 1979, S. 184f.

„Auch wurde die Position in den Polygonecken zwischen zwei im Winkel zueinander stehenden, offenen Arkaden sehr geschickt genutzt, um den Auftritt der in momentanen Stellungen, in scheinbarer Kampfbereitschaft oder Gefühlsaufwallung wiedergegebenen Figuren zu inszenieren. Ihr Umriß greift an einzelnen Stellen über den Schaft der seitlichen Dienste hinaus, und so scheinen sie fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren.“ (Ebd.)

2366 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.

Die Bezeichnung *Präzedenzfall* wird durch Sauerländer nicht gegen die Bezeichnung *Vorbild* abgegrenzt oder erläutert.

2367 Ebd.; *Herm.*, G.S.

„Solche Versuche, die gotische Statue dem Bauwerk gegenüber autonom werden zu lassen und zugleich den dramatischen Realismus ihrer Erscheinung zu steigern, waren schon an dem Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims unternommen worden. Dabei mag es sich tatsächlich um konkrete historische Präzedenzfälle für die Naumburger Polygonstatuen handeln. Doch sorgte in Reims die Aufstellung in den hoch oben an dem riesigen Bau angebrachten Tabernakeln, sorgten Maßstab, Haltung und Tracht für eine *Distanz*, welche durch den *Realismus der Naumburger Polygonfiguren* mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt wird. Indem jene *Regularien der Konvention durchbrochen* wurden, welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen, kam in diesen vier Naumburger Polygonstatuen jene Auffassung zum Zuge, die einer der letzten Interpreten mit dem (...) Epitheton des ‚bezwingenden

Neben einem *Abbau an Distanz* war es so ein *Mangel an Zivilisiertheit* und eine *Durchbrechung der Konvention*, welche Sauerländer den vier Statuen im Naumburger Chorpolygon attestierte, was diese Figuren gegenüber ihren Reimser Vorbildern abheben würde.

Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein

Zur näheren Beschreibung und Analyse des Stifterzyklus bediente sich Sauerländer einer durch die Aufstellung der Figuren selbst nahegelegten und durch August Schmarsow 1892 zuerst für die Analyse des Zyklus erprobten Unterteilung der Figuren in drei Vierer-Gruppen: die Gruppe im Chorpolygon, die Gruppe im Chorquadratum und die Gruppe der Stifterpaare dazwischen an der Grenze beider Raumteile.²³⁶⁸

Das gemeinsame Kennzeichen einer *Lebensnähe* dieser Figuren wollte Sauerländer auf bestimmte „inhaltliche Absichten und Interessen“ zurückführen, welche er zunächst an den „vier ältesten Stifter(n) der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind“, aufzeigen.²³⁶⁹ Es waren jene beiden Stifterpaare an der Grenze zwischen Chorquadratum und Polygon, die für Sauerländer so „etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein*“ zu sein schienen.²³⁷⁰

Eindrucks von Lebensnähe' umschrieben hat. [51 Vgl. Hans Jantzen, *Die Naumburger Stifterfiguren*, Stuttgart 1959, 14.].“ (Sauerländer 1979, S. 185 (n.51.).)

18 Jahre *nach* Jantzens Monographie von 1959 hatte Sauerländer selbst im Stauferkatalog von 1977 (III, S. 218) die Naumburger Stifterfiguren in ihrer „bezwingenden Lebensnähe“ beschrieben, wobei er den bei Jantzen noch angesprochenen subjektiven Vorbehalt eines „Eindrucks von Lebensnähe“ 1977 wegließ. Beim Verweis auf *einen der letzten Interpreten* hätte Sauerländer somit zunächst auf seine eigenen Ausführungen eingehen müssen. (Vgl. Fn. 2344.)

2368 Siehe Kap. II. 1 (*Die beiden Stifterpaare - Die Figuren im Chorpolygon - Die Figuren im Chorquadratum*).

2369 Sauerländer 1979, S. 190.

„Was man als ‚Lebensnähe‘ der künstlerischen Erscheinung gepriesen hat, ist hier nie von den inhaltlichen Absichten und Interessen zu trennen.“ (Ebd.)

2370 Sauerländer 1979, S. 197; *Herv.*, G.S.

Als Ahnherr (*Präzedenzfall* oder *Vorbild*) von Sauerländers Konzept eines *Fürstenspiegels* kann August Schmarsow angesehen werden:

„Es ist eine *vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm*, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden. Der Künstler aber hat es verstanden die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt, mannichfaltig auszubeuten und auch so das Gefühl individuellen Gebahrens inmitten eines *gleich gesitteten Kreises* hervorzubringen.“ (Schmarsow 1892, S. 17; *Herv.*, G.S.)



Abb. 373
Naumburg, Ekkehard und Uta
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 94)

Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels

Sauerländer sprach den beiden Figurenpaaren, Hermann/Reglindis und Ekkehard/Uta unter allen zwölf Stifterstatuen die größte *Autonomie* gegenüber der Architektur zu, ein Eindruck, der auch dadurch hervorgerufen werde, „daß sie weiter als alle anderen Figuren in das Chorinnere hereinzutreten scheinen.“ Dies bewirke einen „Effekt von Unmittelbarkeit“ und „personaler Anwesenheit“, der zeige, dass die „wie vom Augenblick eingegebenen Haltungen und Gesten“ dieser Paare „sehr berechnet auf Realpräsenz hin inszeniert wurden“. Nach Sauerländer „täuschen (sie) Leben vor, und das Wort sucht ihnen dann durch Belebung gerecht zu werden,“ was die Interpreten unter Verwendung des Begriffs der *Lebensnähe* zu beschreiben versucht hätten, Beschreibungsversuche, die Sauerländer als *hilfflos* abtat.²³⁷¹

Unter dem Eindruck eines *Effekts von Unmittelbarkeit* und *personaler Anwesenheit* machte Sauerländer eine Beobachtung an der Figur des Ekkehard, die er für bedeutungsvoll hielt, weil sie ihm geeignet erschien, den (*hilfflosen*) Eindruck von Lebensnähe dieser Figur als eine Täuschung zu erweisen. Der Schild des Ekkehard zeige „noch kein Wappenzeichen, sondern nur aufgemalte Ranken und Blätter, was für das entwickelte 13. Jahrhundert als ungewöhnlich gelten“ müsse, denn für die am Rande umlaufende Inschrift gebe es „keine Gegenbelege an erhaltenen oder getreu abgebildeten Schilden“ aus dieser Zeit.²³⁷² Der naheliegende Gedanke, dass die Schildinschrift mit der Angabe des Namens die *persönliche Identität* des Dargestellten unzweideutig machen sollte - ein *Wappen* konnte diese Eindeutigkeit noch nicht geben, weil es einer ganzen *Familie* eignete -, wurde von Sauerländer nicht erwogen. Sauerländer nannte seine Beobachtung an der

2371 Sauerländer 1979, S. 190. („In einer gewissen naiven *Hilfflosigkeit* hat eine der letzten [!] Schriften über den »Naumburger Meister« diese ständige Versuchung der Interpreten in einen holprigen Zweizeiler gefaßt: »Du meinst, sie müßten vom Gesimse steigen, vom Heut nur durch die Form des Einst getrennt.« [58 Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1952, 30.]“ (Ebd. u. n.58.) - Vgl. hierzu Sauerländer 1977, I, S. 312 (Zitat zu Fußnote 2341), wo Sauerländer davon spricht, dass die Stifterfiguren „mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen“, also selbst diese *hilfflose* Beschreibung verwendet, die sich auch sonst fortwährend bei Sauerländer findet. - Vgl. Fußnote 2367.

2372 Sauerländer 1979, S. 191.

Schildumschrift des Ekkehard *elementar* („diese elementarsten Beobachtungen“), und erklärte sie damit für bedeutungsentscheidend, insofern sie „der Annahme direkter Wirklichkeitsannäherung“ dieser Figur widerspreche. Das Tragen einer Waffe könne sich nicht auf „irgendeinen realen Auftritt“ dieser Figur beziehen, da sie keineswegs so auftrete, wie es „damals einer weltlichen Person auch hohen Standes in einem Kapitelchor erlaubt sein konnte“. ²³⁷³

Sauerländer zitierte in diesem Zusammenhang zwei zeitgenössische Quellen, in denen vom Tragen der Waffen in einer Kirche die Rede ist. Die eine Quelle hielt er für aussagekräftig, die andere nicht. Die durch Sauerländer als aussagekräftig akzeptierte Quelle berichtete vom Beschluss einer *Mainzer Provinzialsynode von Seligenstadt*, auf der bestimmt worden sei, dass nur das ‚königliche Schwert‘ (*regali gladio excepto*) in der Kirche getragen werden dürfe. ²³⁷⁴ Die andere durch Sauerländer kommentarlos abgelehnte Quelle war das Nibelungenlied, wo die Rede davon ist, dass die *Herren ze allen hohgeziten* in der Kirche Waffen tragen würden. ²³⁷⁵ Nahm man beide zeitgenössischen Quellen zusammen, so ging aus ihnen hervor, dass unter bestimmten Voraussetzungen den *Herren* gestattet war, in der Kirche das *königliche Schwert* zu tragen, wobei der Beschluss der Mainzer Provinzialversammlung andeutete, dass ein *concilium* (*Synode*) selbst eine solche *hohgezeit* darstellte, auf welcher die herrscherlichen Teilnehmer das *königliche* (= herrscherliche) Schwert - wie im Naumburger Westchor - getragen hatten.

Die nächste Figur, die Sauerländer besprach, war Hermann, die Ekkehard gegenüber stehende Gestalt seines Bruders. Nach Sauerländer „folgt Hermann der modischen *Konvention* der Zeit“. Er zeige einen „Zug von gefühlvoller Jugendlichkeit“, „dem man damals vor allem in *Frankreich* häufig begegnet und in dem sich ein ganz bestimmtes, gesellschaftlich geprägtes *Schönheitsideal* ausdrückt“. ²³⁷⁶

Die dritte Figur, die Sauerländer eingehender beschrieb, war die der Markgräfin Reglindis, „welche ihren Mann an Körpergröße leicht überragt“ und in einer „auffallend belebten und sprechenden Haltung“ erscheine. Bei Reglindis hob

2373 Ebd.

Die durchaus *ungenöhnliche Schildumschrift* Ekkehards soll die Figur in eine *Sphäre* verweisen, „welche nicht jene der realen Anwesenheit, sondern die entrücktere der *Memoria*, des Gedächtnisses“ ist. (Ebd.)

2374 *Decretum est etiam in eodem concilio, ut nemo gladium in Ecclesiam portet, regali tantum excepto* (PL 140, 1060). (Zitiert nach Sauerländer 1979, n.64.)

2375 „Unsinnig ist, wenn hier in der älteren Literatur - etwa Bergner [1903], 105 - das Nibelungenlied zitiert wird: ez ist site miner hêrren, daz si gewâfent gân ze allen hohgeziten.“ (Ebd.)

2376 Sauerländer 1979, S. 192; *Herv.*, G.S.



Abb. 374
Naumburg, Hermann und Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 93)

Sauerländer hervor, dass sich auch ihr Verhalten (wie das ihres Ehegемahls Hermann) durchaus im Rahmen der *höfischen Etikette* bewege, was sich u.a. daran zeige, wie sie lächle, und an der Art wie sie den Mantel halte. „Sie scheint sich - fast möchte man sagen im Schreiten - umzuwenden, ihr in einem feinen und freundlichen Lächeln aufscheinendes Antlitz leise zu neigen und über die rechte Schulter nach außen zu kehren.“ „Die feingliedrigen Hände spannen den Riemen und ziehen die beiden Stoffbahnen, den Körper diskret verhüllend, vor der Taille zusammen.“²³⁷⁷

Sauerländer sah in der ganzen Erscheinung der Reglindis das Merkmal französisch-höfischer Etikette. Er kommentierte ihr Verhalten mit einem Zitat aus Gottfried von Straßburgs *Tristan* (ähnlich wie Gertrud Bäumer 1928²³⁷⁸), um daran zu zeigen, dass ein ähnliches Verhalten bei einer literarischen Figur sich gleichfalls der *höfischen Etikette*, *französischer Mode* und *französischer Gesittung* verdanke, ohne dass aus dem angeführten Zitat ersichtlich wurde, dass sich der Sinn der verglichenen literarischen Figur - es handelte sich um Isolde - in der Einhaltung *höfischer Etikette* und *französischer Gesittung* erschöpfte. Nach Sauerländer jedoch bewegte sich Reglindis nicht nur im Rahmen dieser Etikette, sondern ging völlig darin auf. Seine Deutung dieser Figur kreiste um den einzigen Gedanken, dass sie höfisch sei, worin die eigentliche Aussage dieser Figur bestehe.²³⁷⁹

2377 Sauerländer 1979, S. 193; *Herr.*, G.S.

2378 Vgl. Bäumer 1928, S. 7 (Zitat zu Fußnote 1166).

2379 „Dieses Betragen entspricht *höfischer Etikette*, wie eine angesichts der Naumburger Statue schon von den Antiquaren des 19. Jahrhunderts zitierte Stelle bei Gottfried von Straßburg lehrt: Sus kam diu küniginne Isot / daz vroliche morgenrot . . . sie truoc von brunem samit an / roc unde mantel, in dem snite / von Franze, . . . diu tassel da diu solten sin / da was ein cleinez snuorlin / von wizen berlin in getragen. / da haete diu schoene in geslagen / ir dumen von ir linken hant. / die rehten haete sie gewant / hin nider baz, ir wizzet wol, / da man den mantel sliezen sol / und sloz in höfischliche in ein / mit ir vingere zwein. [74 Vgl. Gottfried Weber, *Gottfried von Straßburg Tristan*, Darmstadt 1967, 303 ff.] Die Worte in dem *snite von Franze* und *höfischlich* bezeichnen etwa die soziale Sphäre, der das Auftreten der Markgräfin zuzuordnen ist: die höfische Gesellschaft, die im 13. Jahrhundert manches an *französischer Mode* und *französischer Gesittung* aufgenommen hatte.“ (Ebd. u. n.74; *Herr.*, G.S.)

Daneben bemerkte Sauerländer Besonderheiten an der Kleidung und dem Schmuck der Reglindis, welche sich *nicht* auf französische Konvention zurückführen ließen. So wirke es „besonders aufwendig“, „daß über der aus Leinen bestehenden Kopfbedeckung noch ein mit Edelsteinen und Perlen reich geziertes Kronreif getragen“ werde. Dafür kenne die französische Mode - so Sauerländer - *keine* Gegenbeispiele. Aus der Feststellung, dass sich Reglindis' Kleidung in einem charakteristischen Detail und in auffallender Weise von der französischen Konvention unterschied, zog Sauerländer den überraschenden Schluss, dass Reglindis' Kleidung sich auch hierin *nicht* von der französisch-höfischen Konvention unterschied: „Unzweifelhaft ist, daß wir uns mit diesem Detail des Kostüms *wieder* in der höfischen Sphäre bewegen.“²³⁸⁰ Auch das Lächeln der Reglindis war Sauerländer zufolge „von der gleichen gesellschaftlich bedingten *Stilisierung* geprägt“, und er nahm an, dass gerade die Physiognomie der Reglindis - „die gerade, reine Stirn, die hohen Augenbrauen, der betont kleine Mund, das kurze Kinn mit dem Grübchen“ - das „*Schönheitsideal* der vornehmen Stände um die Mitte des 13. Jahrhunderts“ wiedergebe.²³⁸¹



Abb. 375
Naumburg, Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 95)

Sauerländers Beobachtungen zu den *französisch-konventionellen* Zügen der Reglindis waren von vielen früheren Forschern in genau der gleichen Weise gemacht worden, ohne dass Sauerländer deren Ausführungen auch nur erwähnte.²³⁸² Doch war es

2380 Sauerländer 1979, S. 193.

„Hingegen teilt Hermann Weiss in seiner *Kostümkunde* aus der mittelhochdeutschen Dichtung eine Stelle in Übersetzung mit, wo die über dem Gebende getragene Krone sprechend beschrieben wird: »Was ich von Gebende / Jemals hörte oder las, / Noch reicher ihr Gebende was, / Das sie da trug, die Reine, / Mit edelem Gesteine / Gezieret und durchwirkt genug / Ihr Haupt eine Krone trug / Ob dem Gebende.« [75 Hermann Weiss, *Kostümkunde* 2. *Geschichte der Tracht und des Gerätes im Mittelalter*, Stuttgart 1864, 578.]“ (Ebd. u. n.75.)

2381 Ebd.; *Herm.*, G.S.

Tatsächlich lächelt Reglindis mit geschlossenem Mund und entspricht hierin der höfischen Konvention, aber lächelt sie nur, um höfisch-konventionell zu sein?

2382 So betont Schmarsow (1892, S. 20) die konventionelle Haltung Reglindis' beim Griff in den Tasselriemen ihres Mantels:

„Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Ouerband des Mantels und ziehen es herab, - ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv“.

Ähnlich hebt Bäumer an der schon angegebenen Stelle (siehe Fußnote 1166 u. 1169) das Konventionelle in der Haltung der Figur hervor:

den Interpreten vor Sauerländer nie eingefallen, dass Reglindis in ihrer höfischen Konvention aufgehe und die Konvention den Zweck ihrer Darstellung ausmache. Das Höfisch-Konventionelle galt diesen Forschern vielmehr als selbstverständliche Voraussetzung, von der aus eine Interpretation der Figur erst ihren Anfang nehmen müsse.²³⁸³

Sauerländers Verfahren zur Analyse und Interpretation der Figur der Uta war dann das gleiche wie bei Reglindis. Auch hier suchte er nach literarischen Parallelstellen und fand sie u.a. im *Welschen Gast*.²³⁸⁴ Die Verwendung von literarischen

„Regelindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. Ihre Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene. Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes.“ (1928, S. 7)

Ebenso Beenken (1939a, S. 62):

„Wie sie mit der Rechten in den Riemen des Mantels greift - eine beliebte Geste der Zeit, die man schon vom Bamberger Reiter her kennt (...).“

Ebenso Weigert (1942, S. 205):

„Die Frau mit dem Schapel um die Stirn, das mit dem Gebände um die Wangen befestigt ist, dem Ärmelhemd und dem Obergewand, das zwischen den Schultern von einem Band zusammengehalten wird. In dieses greift eine Hand mit der *konventionellen* Gebärde, die auch bei Isolde als die *höfische* Haltung beschrieben wird.“

2383 Eine ähnlich merkwürdige Interpretation (wie Sauerländer sie bietet) würde die Erklärung eines Bildes sein (um ein entfernteres Beispiel anzuführen), das eine Zusammenkunft des Wiener Kongresses zeigt und - nach dem bekannten Aquarell des französischen Miniaturenmalers Jean-Baptiste Isabey - die wichtigsten Kongressteilnehmer abbildet, wie den preußischen Staatskanzler Fürst von Hardenberg (vorn links sitzend); rechts daneben, vor seinem Stuhl stehend, den Fürsten von Metternich; hinter einem leeren Sessel im Vordergrund, mit dem Rücken zum Tisch, den englischen Minister Castlereagh; am Tisch den französischen Diplomaten Talleyrand und rechts daneben den Vertreter Russlands, den Grafen Stackelberg, und jemand würde feststellen, dass sämtliche Teilnehmer nach der *französischen* Mode ihrer Zeit gekleidet seien und Haltungen und Gesten *französische* Manieren verraten würden, um dann daraus den Schluss zu ziehen, *also* sei es Zweck des Bildes, *französische* Mode und *französische* Konvention der Zeit darzustellen, und der Zweck des Bildes sei - ein *Diplomatenspiegel*. - Eine solche Abstraktion von allen *geschichtlichen und inhaltlichen* Motiven zeichnet Sauerländers *Fürstenspiegel*-Interpretation aus.

Sauerländers Reduktion der Figur der Reglindis (und mehr oder weniger aller anderen Figuren) auf ihre *konventionelle* Haltung aber hat dem Autor die meiste Anerkennung in der Forschung eingetragen und seinen Ruf als kritischer Geschichtsforscher entschieden gefestigt. Seine Beschreibung der Reglindis, dass ihr Verhalten *französischer Konvention* entspreche, und seine daraus gezogene Schlussfolgerung, dass *also* die Aufstellung dieser und aller anderen Figuren im Westchor die Darstellung französischer Konvention und einen *Fürstenspiegel* bezwecke, wurde als Herzstück seiner ganzen Interpretation des Stifterzyklus aufgefasst. (Vgl. u.a. Nußbaum 1994, S. 82f., Dautert/Plaumann 1996, S. 302 und Marksches 2001, S. 29.)

2384 Zu Uta führt Sauerländer u.a. aus: „Nirgends eine Andeutung von Bewegung, gesprächiger Wendung. *Ein vrouwe sol niht hinter sich Dicke seben, dunket mich; Sie sol gên vür sich geriht Und sol vil umbe seben niht, Gedenke an ir zuht über al*, liest man im ‚Welschen Gast‘. [83 Vgl. *Schulz*, Bd. 1, 298, n. 5.]“ (Sauerländer 1979, S. 196 u. n.83.)



Abb. 376
Naumburg, Uta
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 96)

Parallelstellen zur Interpretation einer Figur unterstellte freilich, dass die ausfindig gemachte literarische Stelle tatsächlich eine *Parallelstelle* war, d.h. dass die Person im literarischen Erzählkontext die gleiche oder wenigstens eine ähnliche Funktion einnahm, welche Sauerländer der verglichenen Stifterfigur nachsagte.

Nach Sauerländer wirke Utas Gesicht „wie eine Maske; keine Falte, kein Zucken eines Mienenspiels erscheint auf diesen in der *aristokratischen Konvention* gleichsam gefrorenen Zügen“. ²³⁸⁵ Da andere Interpreten dies anders gesehen hatten, wäre eine Auseinandersetzung mit entgegenstehenden Auffassungen angesichts der weitgehenden Schlüsse, die Sauerländer aus

seiner Beobachtung von den *in der aristokratischen Konvention gleichsam gefrorenen Zügen* der Uta zog, eigentlich zu erwarten gewesen, welche der Autor jedoch schuldig blieb. Dem konventionellen Lächeln Reglindis' entspreche die konventionelle *Zucht* Utas: „*Zucht* scheint hier ein Schlüsselwort zu sein. Vertritt Reglindis' fürstliche Huld und Freundlichkeit, so dürfte die *Rollenstilisierung* in dem fürstlichen Auftreten Utas mehr in diese andere Richtung weisen.“

Weiter beschrieb Sauerländer die Figur der Uta, „wie sie mit der erhobenen, vom Stoff verhüllten Rechten und der gegen die Taille gedrückten Linken den Mantel um sich schlägt, den Körper mit Ausnahme der linken Brust ganz unter dem schweren Tuch verbirgt und so gleichsam in Distanz zu gefrieren scheint“. Den „sittlichen Sinn der demonstrativen Verhüllung des Körpers durch den schweren Wollstoff des Mantels“ sah Sauerländer durch eine weitere Stelle aus dem *Welschen Gast* erklärt: *Wil sich ein vrowe mit zucht bewarn: Si sol niht âne hulle varn. Sie sol ir hül zē samen hân.* ²³⁸⁶ Diese Stelle, bezogen auf die Verhüllung Utas, enthielt freilich keinen Hinweis auf das so auffällige Hochschlagen des Mantelkragens, weshalb andere Interpreten Utas Haltung im Verhältnis zum

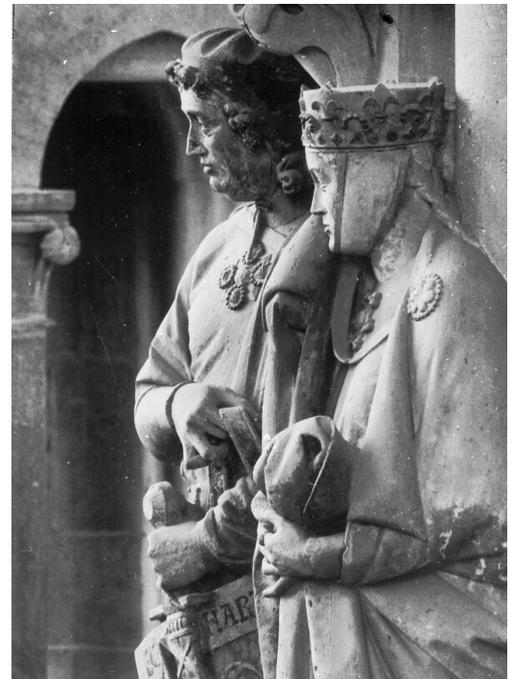


Abb. 377
Naumburg, Ekkehard und Uta (Foto Marburg)

2385 Sauerländer 1979, S. 196; *Herv.*, G.S.

2386 Zitiert bei Sauerländer 1979, S. 197, n.87 (nach Schultz, Bd. 1, S. 198, Anm. 6).

danebenstehenden Ekkehard und im Verhältnis zum Geschehen im Chorpolygon inhaltlich zu deuten versucht hatten, worauf Sauerländer nicht einging.²³⁸⁷

Das Wort *zucht* aus dem *Welschen Gast*, welches das Hochschlagen des Mantelkragens bei Uta nicht erklären konnte, nahm Sauerländer als eine tautologische Interpretationshilfe für den ganzen Stifterzyklus zuhilfe. *Zucht* fügte sich offensichtlich in sein Konzept eines *Fürstenspiegels* ein: „Zucht aber scheint für die höfische und dynastische Rollenstilisierung, wie sie in dieser Gestalt [Uta] veranschaulicht ist, tatsächlich ein Schlüsselbegriff zu sein. In Reglindis und Uta sind so Idealbilder fürstlichen Auftretens entworfen“, die „einander ergänzen und gemeinsam zeigen, welche verschiedenen Verhaltensweisen von der Frau hohen Standes, der Feudalherrin, erwartet werden konnten.“²³⁸⁸

2387 Während Panofsky, Jantzen und Pinder in ihren formalen Analysen auf eine psychologische Ausdeutung der beiden Paare weitgehend verzichten (diese werden in ihrer kompositionellen Erscheinung als Gegensatzpaare analysiert; vgl. etwa Jantzen 1925, S. 244) gehen andere Interpreten zu mehr psychologischen Deutungen über. U.a. wurden folgende Interpretationen vorgeschlagen:

„Anmutig-zart, fast schüchtern und ängstlich legt sie [*sc. Uta*] die Rechte mit dem Mantelzipfel an die Wange. Fürchtet sie den gewaltigen Eheherrn, oder lugt sie bangend nach dem schuldbeladenen Verwandten [*sc. Dietmar*]?“ (Lill 1925, S. 46.)

„Und neben dem Herrn Gemahl und Mörder ihres Bruders, der mit der starken, aber nicht groben Hand den Knauf des breiten Schwertes umspannt, steht Uta und hebt auf der ihm zugewandten Seite den Mantel zum Gesicht herauf — eine Schranke andeutend weniger der Furcht als der Abwehr und des Grauens, zart und doch eigentlich furchtlos, sehr reserviert und stolz.“ (Bäumer 1928, S. 9.)

„Ekkehard (scheint) aufmerksam und zu energischem Eingreifen bereit dem im Chorhaupt sich entwickelnden Streite zu lauschen; von ihren Gemahlinnen scheint Uta innerlich frierend diese Eindrücke abwehren zu wollen (...).“ (Bruhns 1928, S. 107.)

„Mit müder Schwermut erhebt die zarteste Hand den Mantel zwischen sich und dem Gemahl wie zu einer gläsernden Wand (Uta).“ (Dhünen 1935, S. 366.)

„Utas Blick folgt dem des neben ihr stehenden Gatten. Wichtig ist, wie über alle Verschiedenheit ihrer Wesensart hinweg doch die innere Zusammengehörigkeit dieser beiden Menschen betont ist. Eckehart erscheint als der Schützer seiner jungen Gemahlin (...).“ (Beenzen 1939a, S. 64.)

„Diese mädchenjunge Frau (...) hat sich an der ihm zugewandten Seite in ihren großen Mantel gehüllt und den Kragen über der Schulter hochgeschlagen, ‚als ob es sie fröstele‘. Das schwere Loden fällt von oben an in großen Falten über ihren Körper steil herab und verbirgt ihn nach dort hinüber. So wirkt das Ganze wie eine einzige Schutzwand gegen das Übergewicht der ‚mächtigen und unbedenklichen Natur‘ des harten Mannes neben ihr.“ (Hinz 1951, S. 32.)

„Es ist (...) zu bedenken, daß Uta die Schutzwand ihres Mantelgewandes an ihrer rechten Seite ja zugleich auch wie abwehrend und bergend gegen das Chorrund hin aufgerichtet hat und daß die Welt (...) auch die Welt des Verrates und der Blutschuld ist, die ihr von dorthier begegnet.“ (Hinz 1951, S. 34.)

2388 Sauerländer 1979, S. 197.

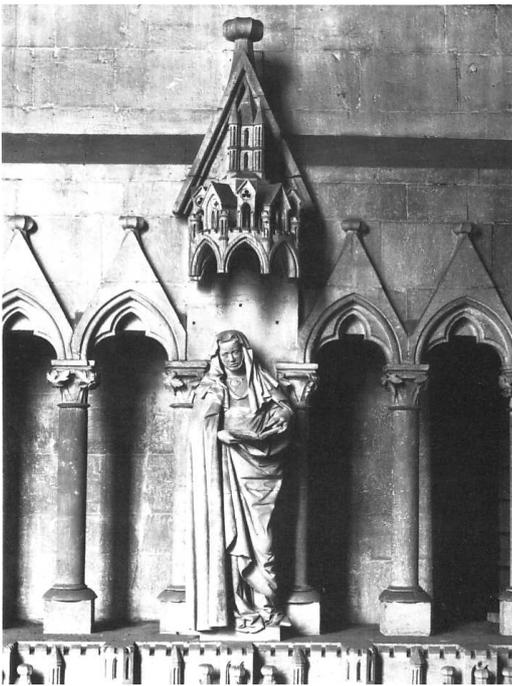


Abb. 378
Naumburg, sog. Berchtha
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 92)

Unter demselben Blickwinkel wie Uta und Reglindis betrachtete Sauerländer die beiden markgräflichen Brüder, denen er, nachdem er sie aus ihren geschichtlich-biographischen Zusammenhängen herausgelöst hatte, attestierte, dass sie „fast wie in einem *Fürstenspiegel* (..) verschiedene, vorbildliche Eigenschaften (entfalten), wie sie in der höfischen Gesellschaft zum Bilde des Herrn und der Herrin gehören könnten“, so dass „dem *jungen sueze fürste*, der sich in Hermann zeigt, (..) in Ekkehard ein von der Virtus und Gravitas des gereiften Herrschers erfüllter Typus gegenüber(tritt), (...) mit nicht weniger *typischen* Zügen.“²³⁸⁹ Unter dem Vorbehalt, solche Metapher nicht „allzu wörtlich nehmen zu wollen“, vertrat Sauerländer die Auffassung, „daß uns in den Statuen der vier ältesten Stifter der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die

repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind, etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein* vor Augen stehe.“²³⁹⁰

Die Figuren im Chorquadratum - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit

Im Rahmen eines *Fürstenspiegels* übernahmen nach Sauerländer auch die vier Figuren im Chorquadratum „verschiedene Rollenstilisierungen“, „die nach der Vorstellung der Zeit zum Auftreten des Fürsten gehören“. Als „vorherrschende Eigenschaft“, die Konrad, Dietrich, Gerburg und Berchtha²³⁹¹ verkörpern sollten, bestimmte

2389 Sauerländer 1979, S. 194; *Herr.*, G.S.

2390 Sauerländer 1979, S. 197; *Herr.*, G.S.

Die Einbeziehung weiterer Figuren des Chorquadrums in das Konzept des *Fürstenspiegels* vollzieht Sauerländer dann mit folgenden Worten:

„(..) im Zusammenhang unserer auf Naumburg beschränkten Abhandlung mag es förderlich sein, (...) zu fragen, auf welche Weise die Figuren im Quadratum des Naumburger Chores *den steinernen Fürstenspiegel erweitern* und *zusätzlich* facettieren.“ (Sauerländer 1979, S. 198; *Herr.*, G.S.)

2391 „Wir entschließen uns im Folgenden, für die als Witwe charakterisierte Statue den immerhin möglichen Namen Berchtha anstelle des gewöhnlich gebrauchten, aber durchaus unwahrscheinlichen Gepa zu wählen und die zweite Figur, der kunsthistorischen Usance folgend, ohne Anspruch auf historische Richtigkeit als Gräfin Gerburg zu bezeichnen.“ (Sauerländer 1979, S. 199.)



Abb. 379
Naumburg, sog. Konrad
(Aus: Sauerländer 1979, Abb.
98)

Sauerländer die „Frömmigkeit der Dynasten“ und näher die „Teilnahme am Gebet“ dieser Figuren, eine Teilnahme, welche freilich für Dietrich eine „bloße Vermutung“ bleibe, bei den beiden Frauenstatuen aber „unübersehbar“ sei.²³⁹² Bei den beiden mittleren Statuen an den Seitenwänden des Chorquadrums - Sauerländer bestimmte sie als Berchtha und Konrad - „bewirkte die Aufstellung zwischen den offenen Arkaden einen ähnlichen, wenn auch nicht so forcierten bühnenartigen Effekt wie bei den Polygonstatuen,“ was Sauerländer zu seiner Frage überleitet, ob die *bühnenartige Aufstellung* dieser Figuren einen Hinweis auf deren *raison d'être* geben könnte.²³⁹³

Im Chorquadrum habe „die angestrebte täuschende Wirklichkeitsnähe“ der Berchtha eine Bedeutung, die sich aus dem Ort der Aufstellung ergebe: „Sie steht mitten über dem Dorsal des Gestühls, aus dem von unten das Chorgebet erscholl, hält selbst einen Psalter in Händen und bewegt die Lippen im Gebet.“²³⁹⁴ Aus dieser Beobachtung leitete Sauerländer eine hypothetische Wechselbeziehung zwischen der Statue und dem Ort ihrer Aufstellung ab:

„Wiedergabe im Bilde und reale kirchliche Handlung verschränken sich so, werden fast austauschbar, wobei solche Wechselbeziehungen zwischen Wirklichkeit und Statue wieder ganz konkret der programmatischen Auffüllung und Verdichtung dient.“²³⁹⁵ Am Ort des *Chorgebets* repräsentiere Berchtha „die zur Weltabgewandtheit gesteigerte Frömmigkeit der gealterten Frau im Witwenstand“, wobei „der nicht mehr nach außen gekehrte, meditierende Blick und der aufgeschlagene Psalter in den Händen der frommen Frau“ diese ihre Rolle anschaulich machen würden.²³⁹⁶

2392 Ebd.

2393 Sauerländer 1979, S. 190.

2394 Ebd. - Während Sauerländer an dieser Stelle zum wiederholten Mal die *Lebensnähe* der Stifterfiguren - hier der Berchta - als bewusste Absicht („die *angestrebte* täuschende Wirklichkeitsnähe“) des Bildhauers (und seines Auftraggebers) herausstellt, polemisiert er gegen exakt dieselbe Charakterisierung der Figuren bei anderen Autoren, indem er diesen unterstellt, sie seien dem Phänomen der *täuschenden Lebensnähe* auf den Leim gegangen (vgl. die w.o. zitierte Stelle Sauerländer 1979, S. 190, Zitat zu Fußnote 2371). Es gibt freilich in der gesamten Naumburg-Literatur keinen einzigen Autor, der nicht bemerkt hätte, dass die Figuren keine lebenden Menschen, sondern Statuen aus Stein sind. - Vgl. auch Fußnote 2367.

2395 Ebd.

2396 Sauerländer 1979, S. 202.

Die Darstellung der Berchtha als *im Gebet* macht diese Figur für Sauerländer besonders mit Dietrich vergleichbar, den er gleichfalls *im Gebet* sieht:

Die Überlieferungsgeschichte der stark ergänzten und original nur noch in seinem Torso erhaltenen Figur des sog. Konrad lasse eine sichere Identifizierung der Person des Dargestellten nicht zu, so dass sich „von der weitgehend erneuerten Statue (...) nur noch sagen (lässt), daß sie wie alle anderen männlichen Gestalten der Stifterreihe mit Schwert und Schild dargestellt war und ähnlich wie die bisher angesprochenen Statuen offenbar eine *ruhig repräsentative Haltung* gezeigt“ habe, eine Charakterisierung, welche mit der *Fürstenspiegelthese* Sauerländers auffällig konkordierte.²³⁹⁷



Abb. 381
Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979,
Abb. 100)

Ließ sich angesichts des korrupten Erhaltungszustandes der Charakter



Abb. 380. Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 99)

der vorgenannten Figur nicht mehr sicher bestimmen, so schien Sauerländer die Zugehörigkeit der zweiten männlichen Figur im Chorquadratum zu einem *Fürstenspiegel* ganz deutlich zu sein. Bei dieser gleichfalls nicht sicher zu bestimmenden Figur, welche die kunsthistorische Forschung *Dietrich* getauft habe, lasse „nichts (...) an eine äußerliche Aktion, einen szenischen Auftritt denken,“ weshalb man von „gehaltener *Repräsentation*, Demonstration landesherrlicher Gewalt sprechen“ könne. Zum repräsentativen Charakter des Dietrich gehöre „auch die Art, wie der auffallend kleine Schild am Griff schräg vor dem Körper erhoben ist - fast als solle ein ja gar nicht vorhandenes heraldisches Zeichen vorgewiesen werden.“²³⁹⁸ Den leicht geöffneten Mund Dietrichs interpretierte Sauerländer als *sprechend* („die Gestalt ist *sprechend* gezeigt“) und führte Sauerländer -

zusammen mit „der Position über dem Dorsal des Gestühls und angesichts der Nachbarschaft zu der (...) weiblichen Figur mit dem Psalter“ (Berchtha) zu der Vermutung, „daß auch diese Gedächtnisstatue für einen vor anderthalb Jahrhunderten verstorbenen Stifter *bei der Teilnahme am Gebet* gezeigt ist.“²³⁹⁹ Nach Sauerländer sollte Dietrich mit dem Schwert in der Hand *beten!*

„Die von uns als Gräfin Berchtha angesprochene Figur und jene Gestalt, welche die kunsthistorische Forschung Dietrich zu nennen pflegt, schienen (...) die Lippen *im Gebet* zu bewegen, Berchtha sogar den Psalter in Händen zu halten.“ (Sauerländer 1979, S. 226.)

2397 Sauerländer 1979, S. 198; *Herv.*, G.S.

2398 Ebd.

2399 Ebd., *Herv.*, G.S.

An der sog. *Gräfin Gerburg*, der vierten und letzten Figur im Chorquadrant, dem Ort *dynastischer Frömmigkeit*, fiel Sauerländer auf, dass um das Kinn der Figur „das Gebende (...) merkwürdig locker (sitzt). Der Rand des Stoffes wellt sich an Schläfen, Wangen und Kinn.“ Die ganze Gestalt zeige nicht „die gestraffte, strahlende oder unterkühlte Jugendlichkeit der beiden Markgräfinnen“, sondern in Gerburg sei „eine zwar noch nicht alte, aber gereifere Frau gemeint, die sich gehaltener, fast etwas schlaffer bewegt.“

Die Gestaltungsabsicht sei folgende: „Hier sind anscheinend sehr überlegte Abstufungen vorgenommen. Die Gräfin, welche mit dem noch geschlossenen Psalter in der verhüllten Linken fast lautlos hervortritt, gehört einer anderen, späteren *Lebensstufe* an als die beiden ganz in der fürstlichen Repräsentation aufgehenden Marchionissae.“²⁴⁰⁰ Gegenüber den beiden Markgräfinnen erscheine Gerburg älter, wirke aber jünger als Berchtha, die „als Witwe dargestellt, am *Lebensalter* ersichtlich die älteste unter den vier Naumburger Frauenstatuen“ sei,²⁴⁰¹ so dass Sauerländer als Ergebnis seiner Beobachtungen zu den vier Frauengestalten im Naumburger Westchor eine Abfolge von drei oder vier *Lebensaltern* feststellte (das Altersverhältnis zwischen Reglindis und Uta blieb unbestimmt) und sich eine Stufenfolge mit Reglindis, Uta, Gerburg und Berchtha ergab, die sich wiederum in Vertreterinnen weltlicher und geistlicher Repräsentation teilten - Reglindis und Uta standen auf der weltlichen, Berchtha und Gerburg auf der geistlichen Seite. Daneben verbanden sich die zwei frommen

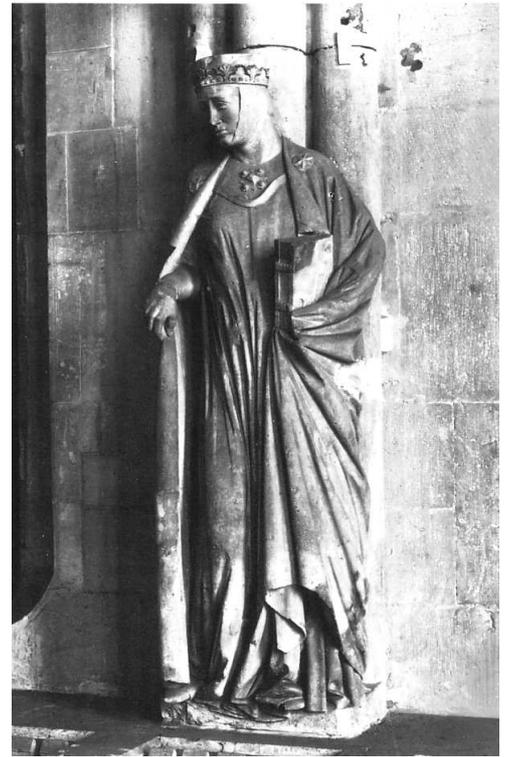


Abb. 382
Naumburg, sog. Gerburg
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 98)

2400 Sauerländer 1979, S. 202; *Herm.*, G.S.

2401 Ebd.; *Herm.*, G.S.

Über das *Alter* der Frau im *Witwenstand* (Berchtha, Gega oder Adelheid) gehen die Meinungen in der Forschung weit auseinander.

Bode war sich nicht sicher, ob er in der Frau eine *junge fürstliche Witwe* (Bode 1886, S. 56) oder eine *Matronengestalt* (S. 58) sehen sollte (siehe Fußnote 17). Schmarsow (1892, S. 30) bezeichnet das Antlitz der Frau als „das einer Nonne: in Entsagung gealtert vor der Zeit“, während Bergner (1903, S. 116) ein „noch jugendliches und im Profil nicht unschönes Gesicht“ erblickt. Gertrud Bäumer (1928, S. 16) sieht ein „nicht altes Gesicht“, während Richard Hamann (1933, S. 312) die Tatsache, „daß es eine ältere Frau ist“ an der Art erkennen will, „wie sie so völlig mit sich ins Gleichgewicht gekommen ist.“ Beenken (1939a, S. 136) schließlich hält dafür, dass sie „keineswegs eine Greisin ist - wie überhaupt das tatsächliche Lebensalter bei ihr keine Rolle spielt“.

Damen mit Konrad und Dietrich zur Gruppe dynastischer Frömmigkeit, als deren Ort Sauerländer - wie gesehen - das Chorquadrum des Westchors bestimmt hatte, wo das Chorgebet erschalle.

Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis

Die von Sauerländer angestrebte Gesamtinterpretation *fürstlicher Repräsentation* erwies sich bei den Figuren im Chorpolygon dadurch als *kompliziert*, dass diese Figuren „alle im stärkeren Affekt als die gemäßigeren Gestalten unter dem Gurtbogen und über dem Chorstuhl“ erschienen. Diese selbst auferlegte Interpretationsschwierigkeit wurde Sauerländer nicht zum Anlass, seine These vom *Fürstenspiegel* zu überdenken. Er sah diese These vielmehr durch die Überlegung bestätigt, dass im Chorpolygon nur „andere Seiten aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum hervorgehoben werden“ „als bei den zuchtvolleren, freundlicheren und frömmeren Gestalten“ im Chorquadrum und war der Meinung, dass auch die Polygonfiguren *fürstliche Rollenstilisierungen* wiedergäben.²⁴⁰² An einer früheren Stelle seiner Abhandlung hatte Sauerländer noch vom „Realismus der Naumburger Polygonfiguren“ gesprochen, welche die Distanz der Reimser Figuren (von denen sie sich herleiten würden) „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ hätten, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²⁴⁰³ Jetzt sprach Sauerländer von einer neuen, ganz anderen Seite der Chorpolygonfiguren, die sich „aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum“ ergebe: gezeigt werde der die „Herrschaft ausübende oder als Ritter kämpfende Landesherr“. Sauerländer räumte ein, dass seine neue Deutung dem „heutigen Betrachter befremdlich“ anmuten könne. Er zeigte deswegen Verständnis für die Interpretationsschwierigkeiten aller übrigen Forscher (nur seine Person nahm er von diesen Interpretationsschwierigkeiten aus), weil diese „die Anweisungen, die durch Mimik und Gesten für das spezifische Verständnis der Figuren gegeben werden, nicht mehr vollständig dechiffrieren“ könnten, wodurch sich freilich Sauerländers eigene Dechiffrierung als umso dringlicher erwies.²⁴⁰⁴

2402 Sauerländer 1979, S. 202f.; *Herm.*, G.S.

2403 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.; zitiert in Fußnote 2367.

2404 Sauerländer 1979, S. 203.

Dietmar der Unbekannte

Für die Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* schloss sich Sauerländer der Argumentation Walter Schlesingers an, welcher die Gleichsetzung dieser Figur mit dem Verräter an Heinrich III., dem Billunger Dietmar, ablehnte, weil dessen Todesdatum nicht mit dem eines Naumburger Dietmar identisch sei, der in einem Mortuolog des Domes erwähnt werde.²⁴⁰⁵ Sauerländer maß in seinem Referat der Stellungnahme Schlesingers den Rang einer geschichtswissenschaftlichen Lehrmeinung bei, ohne zu erwähnen, dass ein anderer Geschichtswissenschaftler, Rudolf Stöwesand, die Thesen Schlesingers mit gewichtigen Argumenten angegriffen hatte.²⁴⁰⁶ Sauerländer rekapitulierte die Darstellung Schlesingers mit folgenden Worten: „Der Name [*sc. Dietmar*] begegnet nicht in dem bischöflichen Schreiben von 1249, wohl aber in den beiden Mortuologien. Man nahm lange an, daß dieser Graf Dietmar, der nach der Schildumschrift gewaltsam ums Leben kam, identisch sei mit einem Grafen aus Billungischem Geschlecht, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt, 1048 in Pöhlde im Zweikampf fiel. Diese für die Deutung der Figur folgenschwere Identifizierung wird seit Schlesinger *von der Geschichtswissenschaft* abgelehnt. Der Zweikampf in Pöhlde fand am 30. September statt, das Todesdatum des Naumburger Dietmar ist nach Auskunft von *Mortuolog A* der 29. Juni. Die beiden Personen können folglich nicht identisch sein.“²⁴⁰⁷

2405 Sauerländer 1979, S. 206.

Zur Frage der Identität des *Ditmarus comes occisus* siehe Fußnoten 110, 511, 2150, 2153f. und 2217.

2406 Siehe Kap. XXI. 1 (*Ditmarus comes occisus*) und Fußnoten 2150 und 2153f.

2407 Sauerländer 1979, S. 206; *Herv.*, G.S.

Dass zwei Personen mit verschiedenen Todesdaten nicht identisch sein können, lässt sich nicht bestreiten, wohl aber der Schluss:

„Damit ist der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen.“ (Ebd.)

Wie soll aus der Nichtidentität zweier Daten „der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen“ sein? Diese Behauptung lässt ein nachvollziehbares Argument vermissen. (Zur Widerlegung der Zweikampfhese siehe Kap. IV. (*Erklärungsversuche des Zweikampfs*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfhese*).

Sauerländer geht wie Schlesinger davon aus, dass der *Ditmarus comes occisus* in jedem Fall mit einem am 29. Juni verstorbenen Dietmar des Naumburger Mortuolog A identisch sein müsse. Schlesinger und Sauerländer ziehen nicht in Erwägung, dass sich die Sache auch umgekehrt verhalten könne: dass der getötete Dietmar im Chorpolygon mit dem getöteten Dietmar in Pöhlde identisch ist, nicht jedoch mit dem in Mortuolog A erwähnten Dietmar, der vor Errichtung des Stifterzyklus in eine Naumburger Gebetsverbrüderung aufgenommen worden sein muss (sonst stünde er nicht in einem Mortuolog) und als Mitglied einer Naumburger Gebetsverbrüderung wohl kaum als *erschlagen* (*occisus*) in der Kirche dieser Gebetsbruderschaft aufgestellt worden wäre (diese Vorstellung Schlesingers und Sauerländers sowie der gesamten *Memoria-Forschung* ist absurd). Dass der *Ditmarus comes occisus* nur der bei Pöhlde beim Zweikampf mit seinem Ankläger ums Leben gekommene



Abb. 383
Naumburg, Dietmar
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 102)

In der Gestalt des Dietmar sei nur die Erinnerung an einen Waffenstreit dargestellt, der in seiner Kampfhaltung angedeutet werde. Dem Waffenstreit entspreche „nicht nur der Gebrauch von Schwert und Schild, sondern auch die vorgekehrte linke Körperseite, die Ausfallstellung des linken Beines und auch die Haltung des Hauptes.“²⁴⁰⁸

Die Feststellung, dass Dietmar in Kampfhaltung wiedergegeben sei, wurde anschließend durch Sauerländer wieder in Zweifel gezogen, indem er auf die befremdliche „Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung“ aufmerksam machte, in welcher „niemand (...) so je zum Waffengang in der Schlacht an(trat)“, auch nicht zum Zweikampf. Denn „zum Zweikampf hatte man, wie im *Sachsenspiegel* nachzulesen ist, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*.“²⁴⁰⁹

Nachdem Sauerländer die Darstellung Dietmars als *Verweis* auf einen Kampf ohne die Darstellung eines *wirklichen* Kampfes analysiert hatte, konterkarierte er seine eigenen Überlegungen dadurch, dass er an den bloßen Verweis auf einen Kampf die Kriterien eines wirklichen Kampfes anlegte und fest-

Billunger Dietmar sein kann, ist vielfach (*zu Recht*) vertreten worden und findet seine Bestätigung in einer Analyse des ganzen Zyklus selbst (siehe Kap XXIV.)

Sauerländer bricht seinen Identifizierungsversuch mit der Versicherung ab: „Der auf dem Schild genannte Comes Ditmarus läßt sich anscheinend *überhaupt nicht* identifizieren. Fest steht nur, daß er gewaltsam zu Tode kam, aber auf welche Art, ist unentscheidbar.“ (Ebd.)

Die Behauptung der *Unentscheidbarkeit einer Identifizierung* des *Ditmarus comes occisus* steht im Widerspruch zu Schlesingers entschiedener These (auf die sich Sauerländer beruft), dass der *Ditmarus comes occisus* klar identifiziert sei, und zwar mit einem im Naumburger Mortuolog A verzeichneten Dietmar. Sauerländer bricht seine Untersuchung mit der völlig ungereimten Behauptung ab, dass sich der *Ditmarus occisus überhaupt nicht identifizieren* lasse. Die These Schlesingers steht und fällt aber mit der *bestimmten* Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog A, dessen Todesdatum am 29. Juni eine weitere Identifizierung mit dem Dietmar von Pöhlde ausschließe. Wenn nun nach Sauerländer auch die Identifizierung mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog nicht sicher sein soll - nach Sauerländer ist *keine* Identifizierung sicher -, dann kann der Naumburger Dietmar auch nicht mehr für die Ablehnung des Dietmar in Pöhlde ins Feld geführt werden.

2408 Sauerländer 1979, S. 207.

2409 Ebd.

stellte, dass die Darstellung eines wirklichen Kampfes in der Figur des Dietmar nicht erfüllt sei, weder für den Kampf in der Schlacht, noch für den Kampf in einem Zweikampf. Den Ausweg aus dieser selbst konstruierten Aporie sah Sauerländer dann in seiner eigenen Hypothese eines *Fürstenspiegels*, zu der er mit der Bemerkung überleitete, dass „Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer *Fürstenversammlung* oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben“ sei.²⁴¹⁰

Nach Sauerländer verwies die Figur des Dietmar stilgeschichtlich, (nachdem sie historisch für ihn nicht mehr greifbar war) auf Skulpturen der Kathedrale in Reims, an deren Kleidung auch diejenige des Dietmar erinnere. Vergleichbar sei die höchst eigenartige Weise, wie Dietmar den Mantel trage. „Er ist schräg um den Körper geschlungen, wobei das eine Ende auf der rechten Schulter sichtbar wird, das

2410 Ebd.; *Herv.*, G.S.

Sauerländer macht den *Sachsenspiegel* zum Kronzeugen seiner Widerlegung der Auffassung, es sei im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt. Wenn im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt sein würde, dann müsste sie im *Sachsenspiegel* - so Sauerländers Argument - auch *genau so* beschrieben sein:

„Überraschend und zunächst befremdlich ist die Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung, ohne eine Andeutung von Rüstung oder Helm. Niemand trat *natürlich* so je zum Waffengang *in der Schlacht* an, und *auch* die ja noch immer mögliche Annahme eines Zweikampfes bietet hier keinen Ausweg. Zum Zweikampf hatte man, *wie im Sachsenspiegel nachzulesen ist*, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*. [112 Vgl. *Sachsenspiegel. Landrecht. Hrsg. v. Karl August Eckhardt, Göttingen 2. Aufl. 1955, 123.*] Es bleibt also *nur* die Annahme, daß wir es hier entweder mit einer völlig fiktiven Zusammenstellung von Merkmalen zu tun haben, (...) oder aber, daß Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer Fürstenversammlung oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben ist.“ (Sauerländer 1979, S. 207 u. n.112; *Herv.*, G.S.)

Dietmar erscheint „*nicht* mit entblößtem Haupt und entblößten Füßen“, *also* bietet nach Sauerländer die „mögliche Annahme eines Zweikampfes (...) hier keinen Ausweg“. Sauerländer schreibt den einzelnen Bestimmungen des *Sachsenspiegels* ganz unhistorisch zeit- und ortslose Gültigkeit zu, obwohl doch mittelalterliche Rechtsverhältnisse einem Wandel unterworfen gewesen sind und nicht jede Bestimmung - wie z.B. das Tragen oder Nichttragen einer Kopfbedeckung beim Zweikampf - zu jeder Zeit absolute Verbindlichkeit für sich beansprucht haben kann. Sauerländer versäumt es ferner, auf den Umstand hinzuweisen, dass der Zweikampf als *Gottesgericht* 1215 auf dem Laterankonzil verboten worden war (vgl. Metz 1940, S. 168; zitiert in Fußnote 1765 und Hinz 1951, S. 26; zitiert in Fußnote 1872), woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass der vermeintliche oder tatsächliche Verstoß des *Ditmarus comes occisus* gegen einen gültigen Zweikampfkodex eine bestimmte Charakterisierung dieser Gestalt zum Ausdruck bringen könnte. Da - auch nach Meinung Sauerländers - nur auf einen Zweikampf *angespielt*, nicht aber ein Zweikampf selbst *dargestellt* werden sollte, nimmt er mit seiner obenstehenden Reflektion diese Voraussetzung einer *Anspielung* wieder zurück und legt an die Darstellung im Naumburger Chorpolygon Maßstäbe an, welche in den Intentionen von Auftraggeber und Bildhauer seiner eigenen Meinung nach gar nicht gelegen haben.



Abb. 384
Naumburg, Dietmar (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 104)

andere rechts neben dem Bein herabhängt.“ Diese Drapierung sei dem „Vorbild römischer Plastik entlehnt und über französische Vorbilder - wahrscheinlich über die (...) Könige am Querhaus der Kathedrale zu Reims - nach Naumburg gewandert.“

Aus Besonderheiten der Kleidung Dietmars, welche der Kleidung französischer Königsfiguren in Reims entspreche, schloss Sauerländer auf „die Krisis einer teils noch an traditionellen Mustern haftenden, teils an neuer Wirklichkeitserfahrung interessierten Bildproduktion in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.“ In Dietmar sei „der durchgehende *Kostümverismus*, wie er für die bis jetzt betrachteten Naumburger Stifterfiguren [*sc. im Chorquadrum und am Gurtbogen zum Chorpolygon*] charakteristisch war, (...) zugunsten einer sonderbar zwiespältigen Bekleidung durchbrochen.“²⁴¹¹ Sauerländer rekonstruierte die Figur des Dietmar aus vier ganz unterschiedlichen Voraussetzungen: a) dem Vorbild römischer Plastik, b) der Reimser Kathedralskulptur, c) der Krise traditioneller Muster und d) einer neuen Wirklichkeitserfahrung. Dabei fehlte in Sauerländers Aufzählung freilich eine Voraussetzung: der bestimmte Auftrag an den Bildhauer, der diesen Auftrag umgesetzt und die genannten Einflüsse verarbeitet hatte.

Sizzo der Landesfürst

Für die historische Identifizierung des Sizzo galt nach Willibald Sauerländer das Gleiche wie für Dietmar: Auch Sizzo sei für den heutigen Forscher nicht mehr sicher zu identifizieren. Dennoch müsse diese Figur bei ihrer Entstehung historisch-biographisch genau bestimmt gewesen sein, und der Künstler habe sicher vom Bischof genaue Anweisungen für ihre Darstellung erhalten. Dabei dürfte der Auftrag „auch die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten gefordert“ haben. Nur so sei es zu erklären, dass „sich Graf Sizzo durch spezifische Merkmale von allen anderen Stifterstatuen so prononciert unterscheidet.“²⁴¹²

Der Versuch einer Identifizierung des Sizzo, den Sauerländer anhand einer Überprüfung der Ergebnisse Schlesingers unternahm, blieb freilich ohne Erfolg. Sizzos Name war im bischöflichen Schreiben von 1249 unter den ersten Stiftern gleich nach den beiden Markgrafenpaaren genannt worden und sein Name wies ihn dem thüringischen Grafengeschlecht Käfernburg-Schwarzburg zu, „doch lasse sich nicht entscheiden, welcher der *vier oder fünf* Träger dieses Namens hier dargestellt sei,“ so

2411 Sauerländer 1979, S. 206.

2412 Sauerländer 1979, S. 207.

dass auch in diesem Fall „der Steckbrief des Historikers (...) ohne Antwort“ bleibe.²⁴¹³ Sauerländers Annahme, dass in die Darstellung Sizzos „die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten“ eingegangen sei, führte ihn nicht zum Versuch, durch Vergleich der Lebensumstände der „vier oder fünf Träger dieses Namens“ mit der Statue des Sizzo *einen* der Träger dieses Namens als richtig oder wenigstens wahrscheinlich zu bestimmen.²⁴¹⁴ Anstatt *eine* der als möglich bezeichneten Identifizierungen des Sizzo durch weitere Argumente und Fakten entweder zu bekräftigen oder zu widerlegen, behalf sich Sauerländer mit dem Pseudoschluss, der seinen eigenen Angaben und Voraussetzungen widersprach: dass *also* eine historische Identifizierung *nicht möglich* sei.

Die Erscheinung der Statue habe August Schmarsov und andere Anhänger der *Zweikampftthese* veranlasst, in Sizzo den *Kampfrichter* zu erblicken. „Sie konnten sich darauf berufen, daß Sizzo nicht wie alle anderen Stifterfiguren mit der einen Ausnahme Dietmars sein Schwert ruhig vor sich gestellt hat, sondern es schräg emporgerichtet in der Rechten hält.“²⁴¹⁵



Abb. 385
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 105)

2413 Ebd.

2414 Aus einer *möglichen* historischen Identifizierung der Figur des Sizzo mit einem thüringischen Grafen („1149 wird ein Sizzo urkundlich als *comes de Turingia* bezeichnet. Wegen der *möglichen* Übereinstimmung mit der Schildumschrift schließt Schlesinger vielleicht etwas rasch: ‚In ihm wird man am ehesten den Naumburger Stifter erblicken dürfen.‘ [114 Schlesinger 1952, S. 71 ff.]“; ebd.), macht Sauerländer bereits einen Satz später die *Unmöglichkeit* einer solchen Identifizierung („Der Steckbrief des Historikers bleibt *also* hier wieder ohne Antwort.“) (Ebd. u. n.114.)

2415 Sauerländer 1979, S. 208.

„Für den angenommenen szenischen Zusammenhang aber vermochten sie ins Feld zu führen, daß er sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe. [119 Vgl. hierzu vor allem Bergner 1903, 110 und Schmarsov 1892, 10 f.] Diese Besonderheiten waren schon dem (...) Gregorius Groitzsch aufgefallen, der über Sizzo geschrieben hatte: *truculenta facie et hiantibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum Ditmaro obvertens*. [120 Zitiert bei Schmarsov 1892, 24, n. 3.] Diese Beobachtungen sind durchaus zutreffend, und daß ihnen inhaltliche Bedeutung zukommt, steht wohl außer Frage. Es scheint nur zweifelhaft, ob sie in der vorgeschlagenen Form ausgelegt werden dürfen.“ (Ebd.)

Sauerländer stellte der Auffassung von Sizzo als *Richter* eine Auffassung der Figur entgegen, welche annahm, dass „zwischen dem Alter des Dargestellten und dieser betonten Hervorhebung der landesherrlichen Stellung ein Zusammenhang bestehe.“ An die Stelle der Funktion Sizzos als *Richter* trat in Sauerländers Deutung die *landesherrliche Stellung* Sizzos, ohne dass sich der Autor darüber Rechenschaft abgab und erklärte, warum zwischen der Interpretation des Sizzo als *Richter* und einer Interpretation des Sizzo als *Landesherr* ein Gegensatz bestehen soll, wo doch die *Richterschaft* zu den traditionellen Vorrechten einer *landesherrlichen Stellung* gehörte.²⁴¹⁶

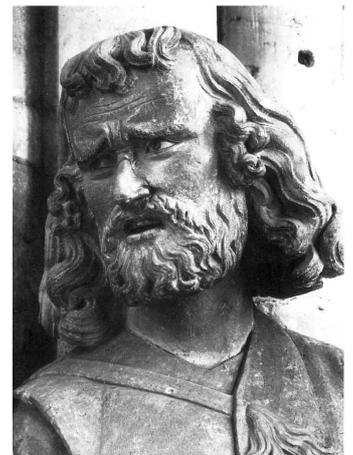


Abb. 386
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 106)

Sauerländer räumte die Rationalität der *Richter*-These ein und versuchte seine - von ihm selbst als Gegenthese verstandene - Auffassung von Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt durch eine Reihe von Vergleichen des Sizzo mit literarischen Zeugnissen und Grabmaldarstellungen begründen. Hauptzeuge Sauerländers waren Rechtsvorschriften des *Sachsenspiegels*, welche er gegen die Identifizierung Sizzos als Richter wandte.

Die Vertreter der Auffassung von Sizzo als *Richter* konnten freilich unter den Bildwerken im Naumburger Dom eine unmittelbare Vergleichsfigur im *Hauptmann* der Szene mit der Gefangennahme am Westlettner vorweisen, welcher in identischer Haltung wie Sizzo mit geschultertem, umwickelten Schwert in Ausübung richterlicher Gewalt den Akt der Gefangennahme Christi vornimmt:²⁴¹⁷

Es zeigt sich im Folgenden, dass Sauerländer der Beobachtung, welcher er doch *inhaltliche Bedeutung* zumessen will: dass Sizzo „sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe“, tatsächlich *keinerlei inhaltliche Bedeutung* zumisst, auch nicht in anderer als *der vorgeschlagenen Form*, sondern bei seiner Interpretation der Figur als Repräsentant landesherrlicher Gewalt ohne weiteres untern Tisch fallen lässt.

2416 Sauerländer fühlt sich angesichts der Statue des Sizzo nicht nur an die im *Sachsenspiegel* kodifizierten Rechtsverhältnisse (siehe hierzu die Anmerkungen in Fußnoten 2410 u. 2423), sondern auch an die *Antike* erinnert, um auf Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt und einer gewissen *Altersstufe* schließen zu können:

„Der mahrende Ernst auf dem Antlitz Graf Sizzos, das kaum zufällig mehr als irgendein anderes Gesicht aus der Naumburger Stifterreihe an das *Vorbild der Antike* erinnert, könnte andeuten, was der *senectus* nachgerühmt wird: *dat maturiora consilia*. [128 *So Isidor von Sevilla*. Vgl. PL 82, Sp. 418/419] Reden dürfte hier am ehesten gebieten, mahnen heißen, Anspruch des überlegenen herrscherlichen Wortes, fast noch ein Nachhall der römischen *Adlocutio*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

2417 Die Einfügungen im folgenden Zitat [a] - [e] sind meine Zusätze, G.S.

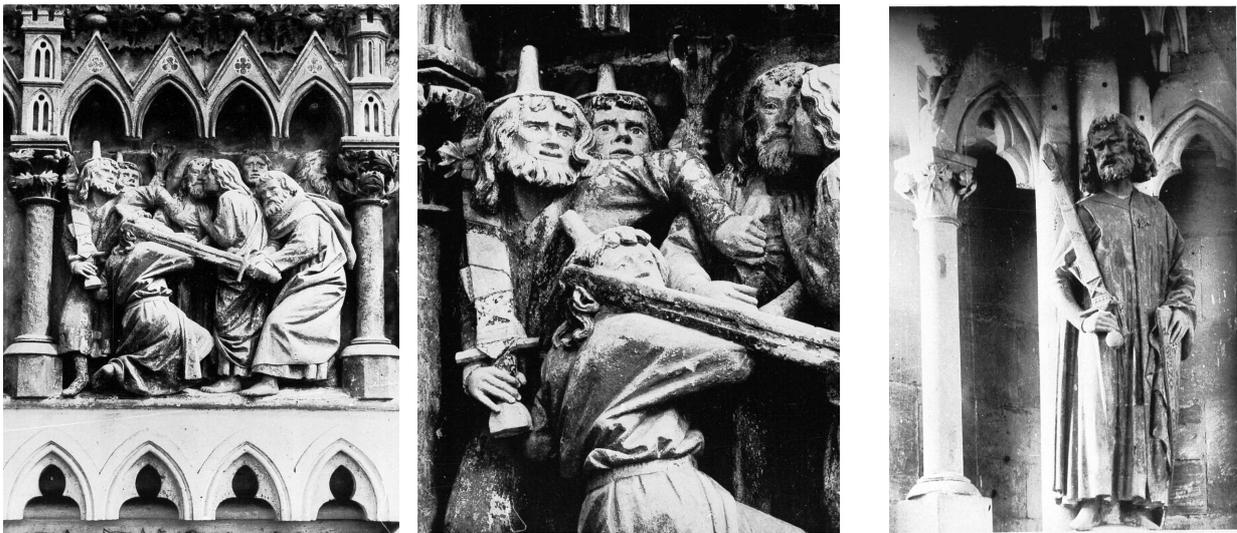


Abb. 387-389. Naumburg, Westlettner, Gefangennahme Christi / Westchor, Sizzo (Foto Marburg)

Bekanntlich tritt auch am Naumburger Lettner eine Figur mit geschultertem Schwert auf. Es ist einer jener im Lukasevangelium erwähnten Hauptleute, welche die Gefangennahme Christi vollziehen. [a] Das Schwert ist in der Hand dieser Figur Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt. [b] Als solches erscheint es, entweder auf den Knien liegend oder geschultert, häufig bei den Darstellungen des Richters in der durch von Amira kommentierten Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels.²⁴¹⁸ [c] In der Manessischen Handschrift hält der Landgraf von Thüringen als Schiedsrichter beim Sängerkrieg das aufgerichtete Schwert in der Hand.²⁴¹⁹ [d] Nun weicht die Naumburger Statue von den genannten Darstellungen des Richters darin entscheidend ab, daß sie stehend gezeigt ist. [e] Der Richter aber hat nach mittelalterlichem Rechtsbrauch sitzend Urteil zu finden.²⁴²⁰ [f] Auch hält auf den genannten Illustrationen der Richter das Schwert stets in der Linken, um die Rechte für Handgebärden frei zu haben.²⁴²¹

In Satz [a] erwähnte Sauerländer das verbindende Motiv des geschulterten Schwerts beim Hauptmann der Gefangennahme und bei Sizzo (worauf seit Pinder in der Forschung stets hingewiesen wurde²⁴²²) und hielt als Ergebnis fest, dass die stehend und mit geschultertem Schwert in der Rechten gezeigten Figuren des Sizzo und des

2418 121 Vgl. von Amira, Bildteil, z. B. Taf. 26, 29, 30, 70, 71, 72. (Ebd., n.121.)

2419 122 Leicht erreichbare Abbildung bei Karl Clausberg, Die Manessische Liederhandschrift, Köln 1978, 106, Taf. 9. (Ebd., n.122.)

2420 123 Vgl. die Belegstellen bei Jacob Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 4. Aufl. 1922, Bd. 2, 409. (Ebd., n.123.)

2421 Sauerländer 1979, S. 208.; Herv., G.S.

2422 Vgl. Pinder (1925, S. 33):

„Fast nichts gliedert die plumpe Schwere des Rumpfes als das Motiv des geschulterten Schwertes [bei Sizzo]. Woher kennen wir es? Von dem Relief der Gefangennahme, wo es bei dem ritterlichen Juden auftritt. (...). Im ganzen ist auch das Gesicht jenem Juden des Reliefs nicht fern.“

Hauptmanns der Gefangennahme am Westlettner beide in Ausübung *strafrichterlicher Gewalt* gezeigt würden.²⁴²³

Sauerländer wollte aber beweisen, dass Sizzo *nicht* in Ausübung richterlicher Gewalt dargestellt sei und leitete deswegen im nächsten Satz [b] zum *Sachsenspiegel* über, wo

2423 Die Bestimmung Sizzos als *Richter* aufgrund des geschulterten Schwertes ist keineswegs auf die Vertreter der *Zweikampfbese* beschränkt. Die meisten Forscher machen zwischen *Richterschaft* und *herrscherlicher Gewalt* keinen Unterschied (wie Sauerländer), und viele Autoren betonen ausdrücklich die *Zusammengehörigkeit* von Herrschermacht und Richtertum:

„Er [Sizzo] hat das Schwert in der Scheide, vom Bandelier umwickelt, an der Schulter aufgerichtet, nur als Symbol der Macht. So hält es auch in Braunschweig die Grabfigur Heinrichs des Löwen, das Zeichen richterlicher Gewalt.“ (Schmarsow 1896, S. 155.)

„Sizzo von Käfernburg (...) wendet sich wie ein Richter mit geschultertem Schwert zornigen Blickes zu Dietmar, während Wilhelm von Camburg dem Unheil, das er kommen sieht, machtlos gegenübersteht.“ (Lippelt 1939a, S. 15.)

„Sizzo, blickt unmittelbar auf diesen [Dietmar], auch im Körper leicht zu ihm hingedreht. Das geschulterte Schwert kennzeichnet ihn - symbolisch! - ähnlich wie den Juden mit dem Schwert in der ‚Gefangennahme‘ des Lettners als Träger der Gerichtsgewalt (...).“ (Metz 1947, S. 25.)

„Wie der Spartarius, der Waffenträger des Kaisers, schultert Sizzo das Schwert, vielmehr: es liegt hoch im Oberarm vor der Schulter; es steckt in der Scheide, ist durch die Bandeliere gesichert, ‚befriedet‘. So trägt es der Richter.“ (Wallrath 1949, S. 17f.)

„Sizzo hält in seiner Rechten in bandumwickelter Scheide das Schwert geschultert als Zeichen der Gerichtsgewalt, wie es im Passionsfries am Lettner ganz ähnlich der vom Hohen Rat beauftragte Anführer der Häscherbande trägt.“ (Hinz 1951, S. 31.)

„Was soll denn das mit Bändern umwundene Schwert, das der Häscher über der Schulter trägt? Was soll es, in der Scheide steckend und durch seine Umwicklung zum Kämpfen nicht tauglich, angesichts der Bedrohung durch Petrus? Hier spiegelt die Kunst die Gegenwart des 13. Jahrhunderts mit ihren Rechtsformen wider. Das Schwert war im Mittelalter Symbol der richterlichen Gewalt über Leben und Tod. Sie wurde von den adeligen Grundeigentümern ausgeübt. Zum Unterschied vom Schlachtenschwert als der Waffe des Krieges ruht das Gerichtsschwert als ein Symbol des Friedens in der Scheide und ist, wie am Lettnerrelief zu sehen, mit Bändern umwickelt. Bei einem der Stifter, Sizzo, hat das Schwert die gleiche Bedeutung (...).“ (Hütt u.a. 1956, S. 67f.)

„In Sizzo, Graf von Käfernburg, begegnet uns ein aufrechter *Alter* mit Lockenmähne und Vollbart. (...). Wieder ein Gefühlsextrem: Zorn oder Grimm wie über ein geschautes Unrecht. Bewaffnete trugen die schweren Schwerter zuweilen geschultert, bei Sizzo könnte es symbolisch den *Richter* oder den *Landesherren* bezeichnen.“ (Küas 1958, [54/56]; *Herv.*, G.S.)

Auf einen in der Forschung bisher nicht bemerkten Unterschied in der Form der *Schwertknäufe* bei den Figuren des Sizzo und des Hauptmanns kann hier nur im Vorübergehen hingewiesen werden. Zu vergleichen sind damit die Schwertformen Dietmars im Chorpolygon und des Petrus der Gefangennahme Christi am Westlettner und ergänzend die Schwerter der beiden Wachen: Während das Schwert des Hauptmanns in seiner Umwicklung genau dem Schwert Sizzos entspricht, endet es - wie das des Dietmar - in einer abgeschnittenen Konusform. Anders endet Sizzos Schwert in einer vollen Kugel und entspricht darin dem Schwert des Petrus (die Schwerter der Wachen haben abgeplattete Ovalform).



Abb. 390
Naumburg, Sizzo
(Foto Marburg)

er auf Darstellungen hinwies, in denen der Richter durch das liegende oder das geschulterte Schwert gekennzeichnet sei. Mit der Überleitung auf den *Sachsenspiegel* wechselte Sauerländer gleichzeitig die Rechtssituation: die Darstellungen des *Sachsenspiegels* handeln nicht von der *Durchführung* des Rechts (wie im Chorpolygon und bei der Gefangennahme am Westlettner), sondern von der *Rechtssprechung*.

In Satz [c] wies Sauerländer auf eine Darstellung hin, welche den Landgrafen von Thüringen mit aufgerichtetem Schwert als Schiedsrichter beim Sängerkrieg auf der Wartburg in der *Mannesischen Liederhandschrift* vom Beginn des 14. Jahrhunderts zeigt, wobei die Suche nach Lokalkolorit (*Landgraf von Thüringen, Sängerkrieg*) Sauerländer wohl zu dieser Abschweifung veranlasst haben mag.

Satz [d] enthielt Sauerländers Feststellung, dass Sizzo als *stehend* gezeigt abweichen würde von den bei der Urteilsfindung gezeigten *sitzenden* Richtern in den Darstellungen des *Sachsenspiegels* und der *Manessischen Liederhandschrift*. Aus diesen Vergleichen ging hervor, dass Sizzo *weder* beim Sängerkrieg *noch* bei der Urteilsfindung, *sondern* - wie der Hauptmann der Gefangennahme - in einer Situation gezeigt war, bei der das geschulterte Schwert *Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt* (Sauerländer) ist. Satz [e] enthielt Sauerländers Lektüre-Ergebnis zum *Sachsenspiegel* und zur *Manessischen Liederhandschrift*, welches so lautete, dass der Richter „nach mittelalterlichem Rechtsbrauch“ (Sauerländer ging davon aus, dass *der mittelalterliche Rechtsbrauch* keinen Veränderungen unterworfen war) *sitzend Urteil zu finden* hatte. Der erwartete und naheliegende Schluss aus dieser Feststellung, dass der *stehende Sizzo nicht* (genauso wenig wie der Hauptmann der Gefangennahme) bei der *Urteilsfindung* dargestellt sei, sondern in einer anderen Phase des *Rechtsvollzugs* - man erinnere sich an Sizzos geschultertes Schwert als *Wahrzeichen strafrichterlicher Gewalt* - wurde durch Sauerländer nicht gezogen.²⁴²⁴ Satz [f] war schließlich ein Nachtrag Sauerländers,

2424 Sauerländers These:

Wer nicht sitzt, ist kein Richter

blamiert sich an seiner eigenen Interpretation des richterlichen Hauptmanns aus der Gefangennahme Christi vom Westlettner, den er mit geschultertem Schwert in Ausübung der *strafrichterlichen Gewalt* beschreibt. Wenn die zeitgenössischen schriftlichen Quellen (*Sachsenspiegel*) dartun, daß der Richter *sitzend* seinen Richterspruch zu fällen hat, so ist der



Abb. 391
Naumburg, Sizzo (Foto Marburg)

der den Unterschied zwischen den im *Sachsenspiegel* geschilderten Situationen der *Urteilsfindung* und der richterlichen Situation, in welcher Sizzo sich befand, dahingehend ergänzte, dass die Richter bei der *Urteilsfindung* nicht nur *sitzend*, sondern auch mit dem Schwert *in der Linken* gezeigt worden seien, während Sizzo *stehend* und mit dem geschulterten Schwert *in der Rechten* (wie der Hauptmann der Gefangennahme), also nicht bei der Urteilsfindung gezeigt war.²⁴²⁵

Sauerländer ergänzte den merkwürdigen Versuch einer Beweisführung, dass Sizzo *nicht* als Richter, *sondern* als Landesherr dargestellt sei, durch die weitere Überlegung, dass Sizzo den reifen, erfahrenen, an Lebensjahren älteren Landesherrn darstelle, was sich an seiner Mimik wie an seinem Bart ablesen lasse, und stellte fest, dass „die Naumburger Stifterfiguren (..) fast ausnahmslos unbärtig dargestellt“ seien, mit eben der einen Ausnahme des Grafen Sizzo. Dadurch erscheine er „als der Älteste, der alte Mann, charakterisiert zu sein, der nach der mittelalterlichen Einteilung der *aetates* gewiß noch nicht die *decrepitas*, aber auch nicht mehr die *virilitas* (..), sondern die *senectus* (vertritt),“ womit Sizzo „in einer physiognomischen Typenreihe sozusagen das Gegenbild zu dem süßen, jugendlichen Antlitz des Markgrafen Hermann“ darstelle.²⁴²⁶

stehende Sizzo offensichtlich nicht bei Fällung des Richterspruchs selbst, sondern bei der anschließenden Durchführung desselben gezeigt, wofür der richterliche Hauptmann des Lettnerreliefs ein aussagekräftiges Vergleichsbeispiel liefert, und worauf der Bildhauer selbst bei der Gestaltung der beiden Figuren hinweist. - Vgl. Pinder 1925, S. 33 (zitiert in Fußnote 2422).

In der nachfolgenden Literatur wird nur bei Dautert/Plaumann Sauerländers These einer *Trennung* von landesherrlicher und richterlicher Gewalt aufgegriffen: „Auch in bezug auf die Figur des Sizzo ist zu fragen, ob die energische Gestalt nicht herrscherliche Autorität und Energie vermitteln soll. Sein durch die leicht auseinandergestellten Füße stabil wirkendes Standmotiv und die aufrechte Körperhaltung drücken Sicherheit aus. Auch das geschulterte Schwert könnte als Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt diese Auslegung stützen.⁷⁰ [70 Sauerländer, *Stifterfiguren* 1979, S. 208. *Wie Sauerländer nachweist, ist das geschulterte Schwert Sizzos nicht als Attribut des Richters zu deuten, da dies nur bei einer sitzenden Figur zuträfe. (...).*]“ (Dautert/Plaumann 1996, S. 309 u. n.70.)

2425 Um ein allgemeineres Resultat aus Sauerländers umfanglicher Untersuchung zu ziehen, so *sitzt* Sizzo nicht zu Gericht. Er *steht* vielmehr und wendet sich mit geschultertem Richterschwert zu Dietmar. Er tritt - wie die Forschung seit August Schmarsow herausgestellt hat - mit richterlicher Autorität auf und mahnt Dietmar, und diese Mahnung macht ein wesentliches Element der Erklärung des Stifterzyklus selbst aus (s.u.).

2426 Sauerländer 1979, S. 207; *Herm.*, G.S.

Sauerländers Versuch, eine Stelle bei Albertus Magnus für seine Lebensalter-These heranzuziehen, wobei Sizzo als Vertreter der *senectus* fungieren soll, muss als gescheitert angesehen werden, weil Albertus Magnus einen nach physiognomischen Merkmalen bestimmten Mann *psychologisch* erklärt und nicht in Beziehung auf die *Lebensalter*.

„Sogar im bildhauerisch Technischen gibt es hier [*sc. bei Sizzo*] Besonderheiten, die sich an keiner anderen Stifterstatue wiederfinden und vermutlich eben diese Alterszüge

In der sächsischen Grabmalkunst sah Sauerländer weitere Belege für seine Deutung des Sizzo als Landesherrn, wobei er auf „die Grabmäler Herzog Heinrichs des Löwen im Dome zu Braunschweig, Herzog Heinrichs VI. aus der Kreuzkirche in Breslau“ und die „Darstellung des Babenbergischen Herzogs Heinrich II. auf dem Glasfenster aus dem Brunnenhaus in Heiligenkreuz“ verwies, die zeigen konnten, dass das „geschulterte, meist mit der Rechten geschulterte Schwert“ „auch das Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt sein“ könne.²⁴²⁷



Abb. 392 u. 393
Braunschweig, St. Blasius, Grabmal Heinrichs des Löwen (Foto Marburg)

Der erste Hinweis Sauerländers freilich scheiterte: Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig zeigt den herrscherlichen Stifter Heinrich mit dem Schwert in der *Linken* (in der Rechten trägt Heinrich das Kirchenmodell). Viel fragwürdiger aber noch erschien Sauerländers Versuch, zwischen landesherrlicher und richterlicher Gewalt in der Figur des Sizzo einen Gegensatz konstruieren zu wollen, ein Gegensatz, der weit eher dem Schubladendenken eines modernen Gelehrten als mittelalterlicher Realität zu entsprechen schien, wo beides, landesherrliche und richterliche Gewalt, zusammengehörten.

unterstreichen sollen: z. B. die Andeutungen buschiger Brauen durch mit dem Meißel vorgenommene Einkerbungen. Man könnte wieder an Albertus Magnus erinnern, der von den Augenbrauen schreibt: *Si autem sint longorum et multorum pilorum (superciliorum) significant meditantem magna et ferum.* [118 Vgl. *Albertus Magnus de animalibus* (s. n. 111), 50/138.]” (Sauerländer 1979, S. 208.)

Mit diesem Verweis auf Albertus Magnus und dessen Beschreibung eines Mannes mit buschigen Augenbrauen, der große und wilde Pläne ausheckt, stellt Sauerländer seine eigene Interpretation auf den Kopf. Denn Albertus Magnus schließt aus der Erscheinung der beschriebenen Figur nicht auf das *Alter*, sondern auf den *Charakter* der Figur. Albertus Magnus deutet auf den *Sinn* (*mens; meditantem magna et ferum*), nicht den *Status* (Landesherr) oder das *Alter* (*senectus*) des Mannes, auf welche Eigenschaften Sauerländer die Figur reduzieren will.

2427 Ebd. - Sauerländer gibt folgende Belegstellen an:

[125] *Abbildung des Glasfensters in Heiligenkreuz bei Eva Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, Teil I, Wien - Köln - Graz 1971, Abb. 369. Das Grabmal Herzog Heinrichs IV. in Breslau abgeb. bei Bauch (s. n. 104), 36.] Von Amira hat dafür zahlreiche weitere Belege angeführt. [126 von Amira, 111 ff.]*

Wilhelm der Repräsentative

An der neben Sizzo stehenden Figur des Wilhelm interessierte Sauerländer vornehmlich das Alter des Dargestellten, wodurch auch diese Person fürstlichen Standes individualisiert erschien. So arbeitete Sauerländer mit kritischem Blick heraus, dass Wilhelm entgegen anders lautenden Ansichten nicht mehr ganz jugendlich sein könne, denn sehe „man genauer zu“, entdecke man „Stirnrunzeln und das sich gegen die Schläfen hin lichte Haar“ und gewinne den „Eindruck, daß diese vermeintliche Jugendlichkeit des Dargestellten trägt.“ Graf Wilhelm schein „im Gegenteil als ein Mann dargestellt zu sein, der bereits in die Jahre zu kommen beginnt.“²⁴²⁸ Sauerländer gab eine ausführliche Beschreibung des Wilhelm, die zu einer Zugehörigkeit der Figur zu einem *Fürstenspiegel* nicht so recht passen wollte.²⁴²⁹ Und doch zeigte sich Sauerländers Beschreibung, die der Vorstellung vom *Fürstenspiegel* zu widersprechen schien, am Ende produktiv für diese Vorstellung, insofern er den beschriebenen Eindruck mit dem Prädikat der *Täuschung* versah und dadurch ins Gegenteil verkehrte: die Phänomene, die *gegen* die These vom *Fürstenspiegel* zu sprechen schienen, sprachen am Ende *für* dieselbe.

Der bei Sauerländer mitgeteilte Eindruck der Figur sollte nicht das wiedergeben, was die Figur darstelle, sondern nur das, was den Inhalt ihrer *Täuschung* ausmache. Sauerländers Beschreibung erhielt so den Charakter einer Warnung an den Leser,



Abb. 394
Naumburg, Wilhelm
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 107)

²⁴²⁸ Sauerländer 1979, S. 210.

²⁴²⁹ „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig repräsentativen Haltung zeigen, so würde sie also keine besonderen Probleme der Interpretation auf, da Tracht und Attribute durchaus konventionell sind. Nun steht aber die Figur in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns, einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt. Das Gewand akkordiert dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend. Sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne. Das Ganze ist in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer Virtuosität, das zu Recht immer wieder höchste Bewunderung erweckt und rätselnde Deutung provoziert hat.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

sich nicht *täuschen* zu lassen. Die Figur bedeute tatsächlich etwas anderes, als was sie sich selbst gebe. In diesem Sinne gab Sauerländer die eigentliche Bedeutung der Figur im Konditional: „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig *repräsentativen Haltung* zeigen, so *würde* sie (..) keine besonderen Probleme der Interpretation auf²⁴³⁰, denn - dies war der Sinn des Satzes - dann würde sie ihre *eigentliche* Bedeutung offenbaren, das hieß sie würde zeigen, dass sie Teil eines *Fürstenspiegels* sei, und das Geschäft der Interpretation wäre bereits erledigt. Aber so einfach lagen die Dinge nicht! Die eigentliche Bedeutung offenbare die Statue des Wilhelm nur demjenigen, der sie als Bestandteil eines *Fürstenspiegels* zu lesen verstehe. Dem normalen Betrachter aber zeige die Figur ihren täuschenden Schein, indem sie „in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns (steht), einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt.“ Dabei - so Sauerländer weiter - „akkordiert (das Gewand) dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend.“²⁴³⁰



Abb. 395
Naumburg, Wilhelm (Foto Marburg)

Nach Sauerländer verdiente die Hand unter dem leichteren Gewebe ganz besondere Beachtung, denn „sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne.“ Auf diese Weise ist das Ganze der Figur „in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer *Virtuosität*“. Die Erscheinung des Wilhelm zeigte so eine *virtuose Täuschung*, hinter der sich etwas ganz Anderes verbarg: eine *repräsentative Haltung*.²⁴³¹ In der Forschung stünden sich bei dieser Figur „zwei Arten der Auslegung polar gegenüber“, deren eine durch Schmarsow (1892) und Bergner (1903) vertreten worden sei. Diese Interpreten würden in Wilhelm „den Zeugen oder Mitschuldigen“ eines *Zweikampfes* sehen, wobei für sie die Beobachtung eine Rolle spiele, „daß die *Bindung* des rechten Armes einem Rechtsbrauch entspreche, den Unparteiischen oder Schuldigen kennzeichne und folglich zur objektiven Gebärdensymbolik“ gehöre. Als Vertreter einer

2430 Sauerländer 1979, S. 210.

2431 Ebd.; *Herv.*, G.S.

konträren Auslegung wandte Sauerländer dagegen ein, „daß beide Autoren für diese Behauptung niemals eine Quellenstelle“ angeführt hätten und dass „ihre Versicherung überdies auf ungenauer Beobachtung“ beruhe: der erhobene Arm des Grafen Wilhelm sei „durch den Mantel verhüllt, aber woran wäre zu erkennen, daß er gebunden sei?“²⁴³²

Um die These einer *Bindung* von Wilhelms Arm zu entkräften nahm Sauerländer Schmarsows und Bergners Beobachtung *wörtlich* (obwohl Schmarsow und Bergner sie *symbolisch* verstanden) und sah die These dadurch widerlegt, dass man gar nicht erkennen könne, ob der Arm Wilhelms tatsächlich gebunden sei. *Woran wäre das zu erkennen?*²⁴³³ Um nicht das Gegenteil aufzeigen zu müssen, dass Wilhelms Arm *nicht* gebunden und eine symbolische Deutung deswegen auszuschließen sei, erklärte Sauerländer, für den eingewickelten Arm Wilhelms sei eine Deutung *nicht in Sicht*. Er gab ferner ein Beispiel seiner kritischen Untersuchungsmethode mit der Feststellung, dass „Haltung und Armbewegung des Grafen Wilhelm“ „für den Historiker vorerst unverständlich (bleiben)“ müssten, dass sich aber eines „mit Sicherheit ausschließen“ lasse, „daß an *repräsentativer* Stelle - in einem Kapitelchor - ein Angehöriger des *landesherrlichen* Adels - ein *fundator* der Kirche von Naumburg - in so auffallender und (...) befremdlicher Haltung gezeigt werden konnte, nur weil die ‚Phantasie des Künstlers‘ es so wollte.“²⁴³⁴ Damit war Sauerländer nach vielfältigen Überlegungen bei seiner Ausgangsfrage angelangt, die er nunmehr in einer Form stellte, welche die Antwort bereits enthielt und seine zwischenzeitlich angestellten historischen und stilanalytischen Überlegungen überflüssig machte: Wilhelm stehe „an *repräsentativer* Stelle in einem Kapitelchor“ als „Angehöriger des *landesherrlichen* Adels“,²⁴³⁵ was gleichbedeutend war mit der Aussage: Wilhelm sei Bestandteil eines *repräsentativen Fürstenspiegels*.

2432 Sauerländer 1979, S. 210f.

2433 Wenn man *Bindung*, wie Sauerländer es will, im wörtlichen Sinn versteht, dann kann man die Einwicklung des Arms bei Wilhelm nicht als Bindung (wie man z.B. etwas mit einer Schnur bindet) auffassen. Doch liegt Sauerländers Einwand die triviale Vorstellung einer fehlenden, sozusagen *wörtlichen* Darstellung zugrunde, welche den Charakter symbolischer Handlungen verfehlt, die oftmals in Andeutungen bestehen (auch *im Mittelalter*). Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass die Einwicklung des rechten Arms Wilhelms, welche seine Hand symbolisch ihrer Handlungsfähigkeit beraubt und insofern *bindet*, eben die *Bedeutung* einer Gebundenheit trägt und Schmarsows und Bergners Deutung der Geste im angegebenen rechtlichen Sinne die Sache genau trifft.

2434 Sauerländer 1979, S. 211; *Herm.*, G.S.

Das höchste Resultat von Sauerländers Forschungen besteht überhaupt - allgemein gesprochen - darin, dass man nichts Rechtes wissen könne, dass aber die bisherigen Auffassungen in jedem Fall falsch seien.

2435 Ebd.; *Herm.*, G.S.

2. Hans Reinhardt (1966)	842
Deutsche und französische Skulptur 842 - Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen 844 - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims 849 - Zwei Arten der Stilgeschichte 851	
3. Josef Adolf Schmoll (1966)	853
Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur 853 - Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom 856 - Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer 858 - Die Laufbahn des Naumburger Meisters 858 - Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters 862 - Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters 865 - Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung 868	
4. Richard Hamann-MacLean (1971)	869
Begriff des <i>Naumburger Meisters</i> 869 - Das Werk des Naumburger Meisters 870 - Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland 872 - Der <i>Atlant vom Ostchor</i> des als Werk des Naumburger Meisters 874 - Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters 878 - Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters 882 - Ein gewaltiges Œuvre des Naumburger Meisters 884	

XXIII. ZUSAMMENFASSENDEN
ERKLÄRUNGSVERSUCHE ZUM
NAUMBURGER STIFTERZYKLUS

1. Willibald Sauerländer (1979)	886
Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes 886 - Reaktion auf die Kritik 889 - Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors 890 - Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein 898 - Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels 897 - Die Figuren im Chorquadrum - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit 904 - Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis 908 - Dietmar der Unbekannte 909 - Sizzo der Landesfürst 912 - Wilhelm der Repräsentative 920 - <i>[Fortsetzung Dokument 12]</i>	

Die Vergleiche zum Werkkomplex des *Naumburger Meisters* in Iben, Mainz und Naumburg brachten Hamann-MacLean zur Einschätzung, dass der Künstler ein Bildhauerarchitekt gewesen sein müsse: „Das Spezifische der Stilbildung, der Architektur wie der Skulptur“ lasse beim *Naumburger Meister* „die Personalunion von Bildhauer und Baumeister als eine konkrete Tatsache erscheinen“, ²²⁴⁵ worin Hamann-MacLean eine Bestätigung seiner These sah, dass Architektur und Bau- skulptur der Ibener Burgkapelle Werke desselben aus Reims kommenden Meisters darstellten, da bereits Iben Kennzeichen einer Bildhauerarchitektur aufweise, welche „als spezifisches Merkmal des Naumburger Kunstkreises gelten darf.“ ²²⁴⁶

2. Hans Reinhardt (1966) ²²⁴⁷

Deutsche und französische Skulptur

Hans Reinhardts Beitrag zur Festschrift Volbach stellte eine umgearbeitete und erweiterte Fassung seines 1962 in der Zeitschrift *L'information d'histoire de l'art* erschienenen Aufsatzes zur französischen und deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert dar, welcher mit Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* von 1917 in Methodik und Grundauffassung enge Verwandtschaft zeigt. ²²⁴⁸ In seiner umgearbeiteten Fassung von 1966 besprach Reinhardt deutsche Skulpturen unter dem Gesichtspunkt von *Kopien* früherer Arbeiten an der Kathedrale in Reims. ²²⁴⁹ Zu dieser Kathedrale habe er 1963 eine eigene große Monographie erscheinen

2245 Hamann-MacLean 1966, S. 270.

2246 Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3

Stellt man Hamann-MacLeans früheres, emphatisches Bild vom Naumburger Meister in seiner Abhandlung von 1935 gegen die vorliegende Abhandlung, so äußert sich der Autor jetzt viel vorsichtiger (auch seltener) zur Person des *Naumburger Meisters* als 1935 (siehe Kap. XV. 2. (*Frühe Bruchstücke einer Bildhauerkonfession - Die Anfänge eines deutschen Bildhauergerienies*)). - Vgl. auch Hamann-MacLeans (1966, S. 233) abstrakte Definition des *Naumburger Meisters* als „Komplex von Werken (..), die wir unter dem Begriff ‚Naumburger Meister‘ zusammenfassen“ (Zitat zu Fußnote 2230).

2247 Zu Hans Reinhardt, *Die gotischen Lettner des Doms zu Mainz, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach, hrsg.v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 219-33)*, vgl.: Hamann-MacLean 1971, S. 22 (n.1), 24, 27 (n.19), 28-31, 34 / Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Schubert D. 1974, S. 315 / Schubert E. 1982, S. 127 / Wiener 1991, S. 89 (n.259) / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 231.

2248 Hans Reinhardt, *Sculpture française et sculpture allemande en 13e siècle. In: L'Information d'histoire de l'art 7 (1962) S. 174-197.*

Zu Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* siehe Kap. VIII. 3 (*Émile Mâles Abhandlung zur deutschen Skulptur*).

2249 Die Bezeichnung *Kopie* gebraucht Reinhardt explizit für den sogenannten *Atlant vom Ostchor* in Mainz, der im Zentrum seiner Überlegungen zum Verhältnis der Mainzer und

lassen, die ihn nunmehr befähige, auch über die Mainzer Skulptur mit größerer wissenschaftlicher Autorität urteilen zu können.²²⁵⁰

Reimser Skulptur steht:

„Le grand atlante [*sc. der Atlant vom Ostchor im Mainzer Dom*], plié sous la charge d'un pilier, n'est pas copié d'après les petits atlantes du chevet de Reims, comme on le répète toujours, mais [*est copié*] d'après ceux du mur goutterot de la nef ou ceux qui, surmontant à la façade les Fleuves du Paradis, figurent les Quatre Parties du Monde.“ (Reinhardt 1962, S. 187; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Reinhardt 1966, S. 225.

2250 Hans Reinhardt, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux.* Paris 1963.

Seine besondere Befähigung, über die Mainzer Skulptur wissenschaftlich urteilen zu können, legt Reinhardt wie folgt dar:

„Wenn ich mich aufs neue zur Kunst und Chronologie des Mainzer Lettner zu äußern habe, so geschieht es, weil ich mich nicht nur mit ähnlichen Fragen am Straßburger Münster zu beschäftigen hatte, sondern vor allem, weil ich das einzigartige Privileg besaß, die Kathedrale von Reims während mehrerer Monate des Jahres 1938 noch mit dem großen Architekten, der sie nach den Verheerungen des ersten Weltkrieges so meisterhaft wiederhergestellt hat, mit Henri Deneux, auf das gründlichste studieren zu können. Mein Bestreben bei diesen Untersuchungen war vornehmlich darauf gerichtet, eine klare Einsicht in die Baugeschichte und in die Entwicklung der berühmten Plastik von Reims zu gewinnen, unter genauer Beobachtung und Berücksichtigung aller Indizien, so daß Architektur und Skulptur, schriftliche Berichte und zeitlich festlegbare Ausstrahlungen der Kunst von Reims gleichsam wie ein Räderwerk ineinandergreifen. [*12 Mein Buch über die Kathedrale von Reims ist im Frühjahr 1963 im Verlag der Presses Universitaires de France in Paris erschienen.*]. Von diesen neuen Reimser Erkenntnissen ausgehend, darf ich hier zu den Fragen der Mainzer Lettner Stellung nehmen.“ (Reinhardt 1966, S. 225 u. n.12.)

In einer noch im Jahr der Veröffentlichung von Reinhardts Monographie 1963 erschienenen Rezension spricht Robert Branner von einer seit langem erwarteten Monographie Reinhardts zur Reimser Kathedrale, an welche die Wissenschaft nicht zuletzt wegen dessen Bekanntschaft mit Henri Deneux große Erwartungen geknüpft habe, da Deneux als Archäologe und Architekt die Restaurierungsarbeiten der Reimser Kathedrale nach den Zerstörungen des 1. Weltkrieges geleitet und dessen gesamtes Material Reinhardt zur Verfügung gestanden habe. Vor diesem Hintergrund sei Reinhardts Monographie freilich eine einzige Enttäuschung:

„Reinhardt has quite clearly intended this volume to become the standard monograph on Reims, and it is equally clear that it should not - cannot - be so. (.....). Reinhardt has suppressed much of the argumentation, presenting largely his conclusions with the very minimum of supporting evidence. Even his bibliography is incomplete (...). Most important of all, the author's conclusions differ strikingly from those now current and in many cases are not, I think, acceptable. (.....). Let us first consider the way in which the material is handled. (...). (..) the absence of reasoned argument in the many places where it is needed is indefensible. The excavations undertaken by the architect Deneux [*Henri Deneux*] after the 1918 bombardments, for example, have never been published scientifically. Reinhardt spent many years in the dig and claims to be Deneux's heir, with access to all his material. It is therefore nothing short of shocking to find that the book contains no detailed discussion or description of the remains of the earlier buildings on the site, but only rather simplified conclusions, accompanied (but not supported) by schematic reconstituted plans. (.....). By far the larger part of the volume concerns the Gothic Cathedral, and I regret to say that Reinhardt's Reims is a building I have never seen.“

Der Titel von Reinhardts Aufsatz von 1966 *Die gotischen Lettner des Domes zu Mainz* erweist sich als irrtümlich, insofern der Autor seine Untersuchung nicht auf die Lettner in Mainz beschränkte, sondern die ganze in der Forschung unter dem Namen des *Naumburger Meisters* besprochene Skulptur thematisierte, ohne sie freilich konkret abzuhandeln. Sein Thema im engeren Sinn war eine Neudatierung der Mainzer und Naumburger Skulptur. Darüber hinaus ging es Reinhardt um eine Würdigung der Skulpturwerke an deutschen Bauhütten des 13. Jahrhunderts überhaupt, um ein Rezept gleichsam, wie die Skulptur dieser Epoche in Mainz, Bamberg und Naumburg adäquat zu erfassen sei.

Auf die Skulptur selbst an diesen Orten in ihrer konkreten Erscheinung kam es Reinhardt nicht an. Sie diente ihm nur zur Demonstration seiner grundlegenden These, dass diese Werke *Kopien* seien, wobei diese Auffassung sich weniger in Reinhardts Terminologie - das Wort *Kopie* gebrauchte er nur in der französischen Version seines Aufsatzes von 1962 -, als in der Art seiner Behandlung dieser Figuren zeigte. Seine Leitfrage - welche auch die Leitfrage der unter Goldschmidts Leitung stehenden Arbeitsgruppe im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 war, auf den Reinhardt verwies - war, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die in Mainz und Naumburg unter dem Namen des *Naumburger Meisters* geführten Skulpturen zu ihren Vorbildern in Reims stünden.²²⁵¹ Die Untersuchung der Skulptur in Mainz und Naumburg (wie der in Bamberg) war für Reinhardt gleichbedeutend mit einer Untersuchung der Skulptur in Reims, und die Erklärung der Mainzer und Naumburger Werke bestand für ihn in nichts anderem als in ihrer Zuordnung zu bestimmten Reimser Vorbildern.

Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen

Reinhardts Zuordnungsvorschläge für die Mainzer Skulpturen standen zunächst im Widerspruch zu einer in der Forschung verbreiteten Datierung, die im Jahr 1239 den *terminus ante quem* für die Mainzer Lettnerskulpturen sehen wollte. Die vorherrschende Meinung lautete, dass diese Arbeiten zur Weihe des Mainzer Domes fertig gewesen seien. Diese allgemein akzeptierte Annahme - so Reinhardt - stimme jedoch mit dem stilgeschichtlichen Befund nicht überein. Allein Georg Dehio habe einen Widerspruch zwischen diesem Weihedatum und dem Stil dieser Figuren

(Branner 1963 (Rez.), S. 375.)

2251 Reinhardt (1966, S. 220f. u. n.4) verweist auf die Arbeit Werner Noacks in dieser Publikation („Die Bruchstücke dieser Lettner hat mein verehrter Nachbar in Freiburg im Breisgau, Werner Noack, in zwei Mitteilungen im 3. Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst im Jahre 1914 zusammen gestellt (...).“). - Zu Noack siehe Kap. VII. 2 (*Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters*).



Abb. 110 Mainz. Atlant vom Ostlettner, um 1250

Abb. 348
Mainz, Atlant vom Ostlettner, um 1250
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 110)

erkannt, ohne sich jedoch gegen das Datum der Weihe als Zeitpunkt für den Abschluss der Arbeiten entscheiden zu können.²²⁵² Dabei müsse in diesem Fall der stilgeschichtliche Befund den Ausschlag geben.

In einer nur angedeuteten Charakterisierung der Skulpturenfragmente des Mainzer Doms nahm Reinhardt das Ergebnis seiner Untersuchung vorweg. Er nannte die Formen dieser Fragmente einerseits *weich* und *bewegt*, andererseits *sehr fortgeschritten*, mit welchem Epitheton er die bisherige Datierung ‚vor 1239‘ widerlegt sah. Bevor Reinhardt die *weichen, bewegten* Formen der Mainzer Skulptur mit ihren Vorbildern in Reims selbst verglich, bezog er die Skulptur von Bamberg in seine Untersuchung mit ein und fragte unvermittelt, ob irgend ein Betrachter dieser Skulpturen sich vorstellen könne, dass die *herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg gleichzeitig* mit den *sehr fortgeschrittenen* Arbeiten in

Mainz sein könnten, und beantwortete diese Frage entsprechend ihrem suggestivem Charakter verneinend.²²⁵³ Sicherem Boden für eine Datierung der Mainzer Lettner-

2252 „Man nimmt (.) zumeist an, die Lettner hätten bei der Weihe des Doms im Jahre 1239 bereits bestanden, und diese Annahme wird heute allgemein als feste Tatsache betrachtet. Einzig Georg Dehio hatte im 4. Bande seines ‚Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler‘ einen kritischen Einwand vorgebracht, ohne sich, bei der eigenen Ungewißheit, Gehör zu verschaffen. ‚Einerseits‘, so schrieb er, ‚ist es schwer, sich vorzustellen, daß man schon bald nach der eine lange Bautätigkeit abschließenden Weihe von 1239 sich wieder zu einer so eingehenden Änderung verstanden habe, und wird deshalb geneigt sein, die Lettner noch vor 1239 zu setzen. Andererseits wäre ein so frühes Datum stilgeschichtlich schwer zu begründen: für die architektonischen und ornamentalen Formen könnte man es noch verstehen; aber für die Plastik?‘ [8 Georg Dehio, *ibidem*, S. 210.]“ (Reinhardt 1966, S. 221 u. n.8.)

2253 „In der Tat, es dürfte doch einigermaßen schwer sein zu glauben, daß die weichen, bewegten, sehr fortgeschrittenen Bildwerke von Mainz gleichzeitig sein sollten mit den herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg. Die *Datierung* dieser letzteren in das Ende der 1230er Jahre, wie sie *zuerst* von Adolph Goldschmidt vorgeschlagen worden ist, erweist sich als zutreffend und wird auch durch die Chronologie der Kathedrale von Reims bestätigt. Nur möchte ich annehmen, daß die Bamberger Domweihe von 1237 noch keinen vollständigen Abschluß der Ausschmückung der Kirche bedeutete, sondern daß die Tätigkeit noch unter Bischof Poppo von Meran weitergeführt wurde, bis die Finanzen des Stifts 1242 zusammenbrachen und die Figuren zum Teil jede für sich ohne endgültige Bestimmung stehen blieben, wie man sie noch heute antrifft [9 Georg Leitschub, *Bamberg, Berühmte Kunststätten*, Leipzig 1914, S. 40. Leitschub stützt sich, wie er im Vorwort mitteilt, auf *Aufzeichnungen, die sein Vater, während vieler Jahre Oberbibliothekar in Bamberg, gemacht hatte.*]“ (Reinhardt 1966, S. 221f. u. n.9; *Herv.*, G.S.)

skulpturen lasse sich letzten Endes nur von Reims aus gewinnen. Ausgehend von einem Datengerüst, das er in seiner Monographie zur Reimser Kathedrale aufgestellt und begründet hatte, kam Reinhardt zu dem Ergebnis, a) dass die an den beiden Mainzer Lettnern tätigen Bildhauer ihre Skulpturen mit den Eindrücken der unter Jean d'Orbais (nach Reinhardt 1211 bis 1228) und Jean le Loup (nach Reinhardt 1228 bis 1241) entstandenen Bildwerke *nicht* hätten meißeln können, sondern *nur* b) unter den zur Zeit des Architekten Gaucher de Reims (nach Reinhardt 1244 bis 1252) entstandenen Bildhauerarbeiten.²²⁵⁴

Die (bis heute) in der Forschung akzeptierte Datierung der Bamberger Skulptur stammt freilich nicht - wie Reinhardt angibt - von Goldschmidt, sondern von *Hasak*. - Vgl. Hasak 1899, S. 65 (Zitat zu Fußnote 233). - Siehe auch Fußnote 283.

Reinhardt führt seinen Vergleich der Mainzer Lettner-Skulptur (die er in seiner Untersuchung für Datierungszwecke unterschiedslos zusammennimmt) mit der Bamberger Skulptur der Heimsuchungsgruppe noch dadurch weiter, dass er das Eppsteingrabmal als Ableger der Bamberger Skulptur im Mainzer Dom in die Betrachtung mit einbezieht. Insofern dieses Grabmal durch das Todesdatum des Erzbischofs (1249) und den Darstellungsinhalt - der zweite Gegenkönig Wilhelm von Holland wurde 1247 gewählt - um 1249 zu datieren sei, sieht Reinhardt auch hierin eine Bestätigung seiner These, dass die Mainzer Lettner-Skulptur nicht bereits vor 1239 entstanden sein könne:

„Eine Ausstrahlung der Bamberger Kunst begegnet uns ja selbst in Mainz, und zwar noch merkwürdig spät: im Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein [*10 Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, München 1924, S. 138 ff. u. Taf. 85.*]. Siegfried von Eppstein ist 1249 gestorben. Sollte er das Monument schon zu seinen Lebzeiten haben beginnen lassen? Jedoch viel früher konnte dies nicht geschehen sein, denn der zweite König, der von ihm gekrönt wird, Wilhelm von Holland, ist erst 1247 gewählt worden. Angesichts des sehr altertümlich wirkenden Eppsteingrabes ist es tatsächlich schwer, wenn nicht gar unmöglich, sich vorzustellen, die so viel lebendigere Plastik der Lettner sei schon ganze 10 Jahre früher entstanden.“ (Reinhardt 1966, S. 222.)

2254 Reinhardt stellt seiner Datierung der Mainzer Skulptur einen Überblick über die Entwicklung der Reimser Skulptur im 13. Jahrhundert voran, die sich grob nach den 4 Bauperioden der Reimser Kathedrale unterscheiden lasse, wonach Reinhardt ein Datengerüst erhält, auf welches er anschließend die Mainzer (und dann auch die Naumburger) Skulpturen bezieht:

„Jean d'Orbais baute von 1211 bis gegen 1228 Chor und Querschiff, ohne die Gewölbe und das Chorstrebenwerk sowie einen großen Teil des Erdgeschosses im Schiff. Seine Baldachine am Querschiff sind breit, ihre Helme sind geschlossen und darauf sitzen Vögel. Jean le Loup begann nach 1228 die Portale, d. h. die heutige Fassade, und vollendete den Chor, der 1241 von den Stiftsherren bezogen werden konnte; die Spitzen der Chorstreben sind aufgeschlitzt und mit Kreuzen bekrönt. Nach 16 Jahren, also 1244, wurde Jean le Loup von Gaucher de Reims abgelöst. Dieser führte in seinen 8 Jahren, also von 1244 bis 1252, die Portale weiter und erbaute die eine Hälfte des Hochschiffs; die Baldachine sind ähnlich wie die des Chors: sie sind schlanker, ihre Helme sind ebenfalls gespalten, aber endigen in Kreuzblumen statt in Kreuzen. Bernard de Soissons endlich errichtete von 1252 bis 1287 die fünf Gewölbe der vorderen Hälfte des Schiffs und das Rosengeschoß der Fassade; die Pinakel sind mächtig angewachsen: sie setzen tiefer an und steigen höher hinauf, ihre Helme sind wieder geschlossen, aber mit Blindmaßwerk verziert.“ (Reinhardt 1966, S. 223.)



Abb. 112 Reims, Atlant vom Chorhaupt, vor 1241

Abb. 349
Reims, „Atlant vom Chorhaupt, vor
1241 (Aus: Reinhardt 1966, Abb.
112)

Während Reinhardt innerhalb der Mainzer Lettner-Skulpturen keine Differenzierung oder Händescheidung vornahm, griff er zur Veranschaulichung ihrer Abhängigkeit von den unter Gaucher de Reims entstandenen Arbeiten den *Atlant vom Ostchor* in Mainz heraus, um einen konkreten Anhaltspunkt für den Vergleich mit der Reimser Kathedralskulptur der Zeit zwischen 1244 und 1252 zu erhalten. Eine Beschreibung Reinhardts von den Eigenheiten dieser Mainzer Figur bereitete deren Zuordnung an die ‚Gaucher de Reims-Gruppe‘ vor. Reinhardt forderte den Leser auf, sich die durch ihn genannten Charakteristika der Mainzer Figur - „die massive Gestalt, die breitgelegten Falten des Gewandes, die klobigen Beine, das grobe Gesicht mit den vortretenden Brauen und den wulstigen Lippen“ - genau einzuschärfen („Merken wir uns jede ihrer Eigenheiten“), um so die Zugehörigkeit dieser Figur und der

übrigen Mainzer Lettner-Skulpturen zu der genannten Phase der Reimser Kathedralskulptur nachvollziehen zu können.²²⁵⁵ Während sich in seiner Darlegung die Unterschiede der Skulptur an der Reimser Kathedrale einer Aufeinanderfolge verschiedener Baumeister und Bildhauerateliers verdankten (wofür er keine Vorbilder benötigte), schloss Reinhardt die Erklärung einer immanenten Entwicklung der Mainzer Skulptur aus und erklärte sie allein durch ihre Reimser Voraussetzungen.

In diesem Zusammenhang polemisierte er gegen Dehios These, dass der Mainzer *Ostchor-Atlant* die selbständige Umsetzung eines Reimser Atlanten vom dortigen Kathedralchor darstelle - der Chor war 1241 fertiggestellt worden -, womit Dehio eine Datierung der Mainzer Skulptur vor 1239 gestützt hatte. Tatsächlich - so Reinhardts Gegenargument - habe die Mainzer Trägerfigur nicht die Atlanten des Reimser Chors, sondern die Atlanten der Hochwand des Langhauses zum Vorbild gehabt, die erst zwischen 1244 und 1252 unter der Bauleitung des Gaucher de Reims entstanden seien.²²⁵⁶ Alternativ stellte Reinhardt vier Atlanten an der

²²⁵⁵ Reinhardt 1966, S. 224.

²²⁵⁶ „Von dieser Figur [sc. dem *Atlant vom Ostchor in Mainz*] wird nun seit Dehio immer wieder unbesehen gesagt, daß sie den Atlanten am Chore der Kathedrale von Reims nachgebildet sei [15 Georg Dehio, *ibidem*, S. 217, und in: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1919, S. 345.]. Der Chor von Reims war 1241 vollendet, so daß die zweifellos etwas früher gearbeiteten Träger schon vor 1239 wohl hätten als Vorlage dienen können. Das ist aber völlig unzutreffend. Die Atlanten unter dem Hauptgesims des Chorhauptes in Reims sind gänzlich anders (Abb. 112): sie sind klein zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern im Gegenteil kantig vorspringend, ihre Beine sind dünn und das Gesicht ist schmal, wie ausgemergelt. Die Vorbilder für Mainz finden sich nicht am Chor von Reims, sondern an der Hochwand des Langhauses (Abb. 111). Dort treffen wir tatsächlich die wuchtigen Figuren mit ihrem festen Tritt, dem grimmig gebeugten Nacken, dem

Westfassade der Kathedrale von Reims als ebenfalls noch mögliche Vorbilder für den Mainzer Atlanten zur Diskussion, welche die vier Weltteile symbolisierten, die gleichfalls unter der Bauleitung des Gaucher de Reims zwischen 1244 und 1252 gefertigt worden seien.²²⁵⁷

Diese zuletzt genannten Figuren der Reimser Westfassade schufen für Reinhardt einen Übergang vom Mainzer *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*. Dieser könne auf die gleiche Anregung durch die vier Atlanten der Reimser Westfassade zurückgeführt werden. Mit seiner Zusammenstellung des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* widersprach Reinhardt einer seit Otto Schmitts Untersuchung in der

Forschung vertretenen Zuschreibung dieser beiden Figuren an zwei verschiedene Meister.²²⁵⁸ Ohnedies war die Aufteilung der Figuren auf zwei verschiedene Bildhauer für Reinhardt sekundär, da er die Figuren als Kopien auffasste, die durch die Benennung eines Reimser Vorbildes bereits vollständig erklärt waren.²²⁵⁹

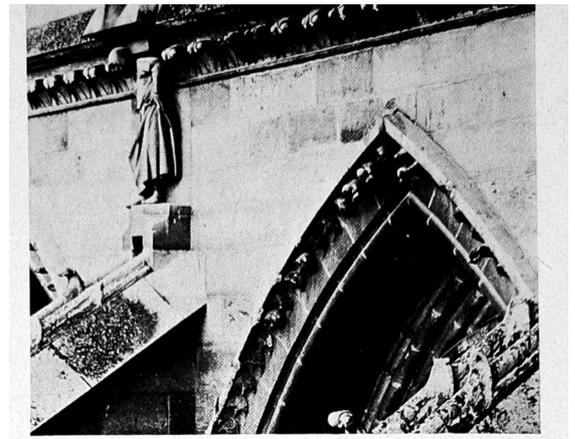


Abb. 111 Reims. Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250

Abb. 350. Reims, Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 111)

eingestützten Arm und den breitgelegten Falten des Kleids. Diese Atlanten des Schiffs gehören aber erst dem Werk des dritten Meisters an, Gaucher de Reims, also der Zeit zwischen 1244 und 1252.“ (Reinhardt 1966, S. 225.)

2257 „Ähnliche Atlanten, weniger auf Fernsicht gearbeitet, begegnen uns auch an der Fassade (Abb. 113), in den vier Vertretern der Weltteile, welche die riesigen Giebel der Portale stützen. Sie befinden sich an den jüngeren Teilen dieser Portale; auch sie fallen also in den Werkanteil des dritten Meisters, Gaucher de Reims, der nach Jean le Loup ‚an den Portalen arbeitete‘. Auch sie sind *infolgedessen in den späteren 1240er Jahren entstanden*. Sie weisen dieselben wuchtigen Füße auf, allerdings hier bei den Erdteilen nackt, dieselben groß angelegten Falten.“ (Reinhardt 1966, S. 225; *Herm.*, G.S.)

Reinhardt vermeidet die Diskussion eines grundlegenden Problems bei seiner Datierungsmethode, welches mit der wechselvollen Baugeschichte der ‚Reimser Kathedrale zusammenhängt: dass viele Skulpturen nicht unbedingt gleichzeitig mit den Bauteilen, an denen sie angebracht wurden, gefertigt, sondern auf ‚Vorrat‘ gearbeitet worden sein können.

2258 Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293) und Kap. XIII. 4. (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2259 „Besonders sprechend sind die Züge des Gesichts [*sc. eines der vier Atlanten an den Giebeln der Reimser Westfassade*]: die vortretende Stirn, die tief liegenden Augen, der weiche Mund; es packt uns der schmerzliche Ausdruck. Alle diese Eigenschaften gemahnen uns nicht nur an den Atlanten von Mainz, als insbesondere auch an den berühmten ‚*Kopf mit der Binde*‘. Der *Dämonenkopf* hatte seine Verwandten in den Teufeln der Versuchung Christi am Strebepeiler, der die Fassade links außen begrenzt.“ (Reinhardt 1966, S. 225f.)



Abb. 113 Reims. Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250

Abb. 351

Reims, Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 113)

Die endgültige Widerlegung einer bis dahin in der Forschung als Lehrmeinung geltenden Datierung der Mainzer Skulpturen in die Zeit vor der Domweihe von 1239 sah Reinhardt im Blatt- und Blütenwerk der Kapitellfragmente im Mainzer Dommuseum gegeben, die „keine Knospen und kein Rankenwerk mehr“ zeigen würden, „sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen“, welche unter den Architekten Jean d’Orbais und Jean le Loup in Reims noch nicht geschaffen worden seien. Auch diese Kapitelle gehörten erst der Zeit des Gaucher de Reims an, so dass auch das Blattwerk in Mainz nicht vor dieser Zeit kopiert worden sein könne und damit „eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus(geschlossen)“ sei.²²⁶⁰ Ergänzend wies Reinhardt auf ein formales und technisches Detail der Mainzer *Deesisgruppe* hin, welches die gewonnene Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims stützen würde. Die bearbeitete Unterseite der Mainzer *Deesis* zeige, dass das Relief für eine frei vor die Wand tretende Position geschaffen worden sei und sein Vorbild nur in Giebelskulpturen der Westfassade von Reims oder - hier brachte Reinhardt ein völlig anderes Vorbild ins Spiel - in Reliefs des vor 1252 fertig gestellten Lettners in Straßburg finden könne, so dass auch von dieser Seite her eine Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims bewiesen sei.²²⁶¹

Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims

In gleicher Weise wie die Mainzer Skulptur besprach Reinhardt die Bildhauerarbeiten am Westlettner und im Westchor des Naumburger Doms. Während der Naumburger Westlettner vom selben Bildhauer geschaffen worden

²²⁶⁰ „Die Kapitelle endlich zeigen keine Knospen und kein Rankenwerk mehr, sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen, die Jean d’Orbais und Jean le Loup noch nicht kennen, wie sie aber charakteristisch sind für den Bauabschnitt des Gaucher de Reims, also wiederum für die Zeit zwischen 1244 und 1252. Die heute mit mannigfacher Sicherheit gewonnene Chronologie der Kathedrale von Reims (...) schließt also eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus.“ (Reinhardt 1966, S. 228.)

²²⁶¹ „Man weiß heute mit großer Bestimmtheit, daß der Lettner im *Straßburger Münster* 1252 vorhanden sein mußte. Das Motiv der im Giebel angebrachten Szene, wie das Jüngste Gericht am rechten Seitenportal der Fassade von *Reims*, war auch dem Meister von Mainz bekannt: Die „*Deesis*“ von Mainz war nicht in eine Nische eingelassen, sondern wie in *Reims* und in *Straßburg* an den Giebel über der Tür in der Mitte des Lettners geheftet; die bearbeitete Unterseite mit ihrer Akanthusverzierung beweist es.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.) - Das Verhältnis des *Lettners im Straßburger Münster* zur Skulptur der *Fassade von Reims* - als den beiden möglichen Vorbildern für Mainz - wird von Reinhardt leider nicht diskutiert.



Abb. 114 Reims, Emmauspilger neben der Westrose, gegen 1260

Abb. 352

Reims, Emmauspilger neben der Westrose
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 114)

sei, der in Mainz die Arbeiten an den beiden Lettern ausgeführt habe, sei der Meister der Chorstatuen direkt von Reims aus nach Naumburg gekommen, um dort die Stifterfiguren im Westchor unter dem Eindruck der in Reims seit 1252 geschaffenen Skulpturen zu meißeln. Der Meister der Stifterfiguren müsse die unter Bernard de Soissons gefertigten Skulpturen des Rosengeschosses gekannt haben, die er - was man bislang nur übersehen habe - in Naumburg nachahmte. „Mit den Naumburger Statuen teilen auch die Kolossalfiguren oben im Rosengeschöß die Eigenschaft, daß sie nicht rund gearbeitet sind, wie die Statuen der Portale, sondern daß die Kanten des Blocks noch immer in der Ausführung der Gestalt fühlbar geblieben sind.“²²⁶² Unter Verweis auf August Schmarsows Publikation von 1892 - die in der Zwischenzeit

erschienene Literatur übergang Reinhardt - sah er im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 eine Absichtserklärung, „Standbilder der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten“, wobei er ergänzend auf die Nachricht von der Benutzung eines Steinbruches für den Dombau hinwies, die eine Tätigkeit am Westchor bis 1270 wahrscheinlich mache.²²⁶³

Das Interesse Reinhardts an den Skulpturen in Naumburg beschränkte sich - wie bei den früheren Skulpturen in Mainz - auf den Erweis ihrer Abhängigkeit von bestimmten Skulpturengruppen an der Kathedrale von Reims, woraus sich auch in Naumburg, verglichen mit den bisherigen Annahmen der Forschung, eine spätere Datierung ergebe. Während nach Reinhardt die Bildhauer in Mainz unter dem Eindruck der Skulpturen der Zeit des Gaucher de Reims ihre Bildwerke geschaffen hätten, stand der führende Bildhauer im Naumburger Westchor - der Westlettner wurde nach Reinhardt (wie erwähnt) von dem zuvor in Mainz tätigen Bildhauer gemeißelt - unter dem Eindruck von Skulpturen der Zeit des Bernard de Soissons

²²⁶² Reinhardt 1966, S. 232.

²²⁶³ „Erst 1249 (...) erließ Bischof Dietrich, der Sohn des Markgrafen Dietrich, den der König Philipp Auguste von Frankreich im Lager von Akko „seinen hochgeliebten Herrn Dietrich von Meissen“ nannte [20 „*karissimum nostrum Theodoricum dominum de Misnia*“. *Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, I, 2, Leipzig 1889, S. 393.], der Bruder Heinrichs des Erlauchten, (...) das bekannte Rundschreiben, in dem er seine Absicht kundtat, einen Chor mit den Standbildern der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten [22 August Schmarsow, *Die Bildwerke des Naumburger Doms*, Magdeburg 1892, S. 10.]. Man weiß jedoch nicht, ob er seinen Plan sogleich verwirklichen konnte: 1254 und 1257 werden Ablässe erteilt, und noch 1270 wird ein Vertrag über die Benutzung eines Steinbruchs „ad opus et structuram fabrice ecclesie Nuenburgensis“ abgeschlossen.“ (Reinhardt 1966, S. 228f.)

(1252-1285), die dem Westchormeister nach seiner Abwanderung aus Reims in Naumburg als Kopiervorlage dienten. Um einen konkreten Beweis für diese These zu erbringen, wies Reinhardt auf die Figur eines Emmaus-Jüngers vom Rosengeschoß der Reimser Westfassade hin, in welcher er das unmittelbare Vorbild für den Ekkehard im Naumburger Westchor zu erkennen glaubte.²²⁶⁴

Zwei Arten der Stilgeschichte

In den Beiträgen Hans Reinhardts und Richard Hamann-MacLeans zur Vollbach-Festschrift von 1966 trafen zwei Forschungsmeinungen aufeinander, die beide von einer stilkritischen Methode ausgingen und auf den ersten Blick verwandt erscheinen. Beide Autoren betrieben Formanalyse, charakterisierten ihre Gegenstände von der Anschauung her und brachten sie in einen stilgeschichtlichen Zusammenhang. Und doch standen sich die Autoren nicht nur in der Frage der Datierung konträr gegenüber.²²⁶⁵ Der Gegensatz ihrer Auffassungen hatte sechzig Jahre früher in Georg Dehios und Adolph Goldschmidts Studien zur Skulptur des 13. Jahrhunderts eine eigentümliche Parallele gefunden. Dehio hatte 1902 in einer Besprechung von Goldschmidts Studie über die sächsische Skulptur einen Gegensatz zwischen seiner

²²⁶⁴ „An anderer Stelle in Reims zeigt sich eher etwas, das sich vergleichen ließe: im Rosengeschoß. Es ist eigentlich seltsam, daß man noch nie dort hinaufgeschaut hat. Die eine Statue eines Emmauspilgers (Abb. 114): erinnert sie nicht in ihrem Dastehen, in der Art, wie sie Mantelkordel und Stab greift, wie der Kopf sich kantig aufbaut und wie die Haarlocken unter der straff gespannten Kappe hervorquellen, fast unmittelbar an den berühmten Eckart von Naumburg?“ (Reinhardt 1966, S. 231.)

²²⁶⁵ Hamann-MacLean musste Reinhardts 1963 erschienene Monographie zur Reimser Kathedrale, welche mit offizieller Förderung im Pariser Universitätsverlag (*Presses Universitaires de France*) gedruckt wurde, als direkte Konkurrenz zu seinen eigenen jahrzehntelangen Bemühungen um dieselbe Kathedrale aufgefasst haben. In einer Fußnote verweist Hamann-McLean auf seine zeitgleich durchgeführten Forschungen und macht seine Reimser Studien für die Verzögerung der schon früher geplanten Publikation zur Ibener Burgkapelle und weiterer Arbeiten zum *Problembereich Naumburger Meister* verantwortlich:

„Vorarbeiten für eine umfassende Publikation der bisher ungenügend bekannten Reimser Skulptur und andere Aufgaben haben mich veranlaßt, das dort [*sc. im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 14 (1949) S. 57] vorgesehene Programm vorläufig zurückzustellen.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.)

An anderer Stelle derselben Abhandlung beruft sich Hamann-MacLean auf einen brieflichen Austausch mit Henri Deneux, als dessen Nachfolger sich sein Konkurrent Reinhardt begreifen konnte und in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit auch wahrgenommen wurde (vgl. Branner 1963 (Rez.), S. 375, zitiert in Fußnote 2250). Hamann-MacLean schreibt dazu:

„In einem Brief vom 27. XII. 1936 schrieb H. Deneux, den ich auf den Zusammenhang von Iben mit Reims und das Vorkommen gleicher Versatzmarken aufmerksam gemacht hatte: „Il est certain que l'art gothique champenois se trouve dans les moindres détails de ce petit monument.“

eigenen theoretischen Bemühung und Goldschmidts Verfahren festgestellt, für die deutsche Skulptur vorwiegend nach Abhängigkeiten zu suchen.²²⁶⁶ Hamann-MacLean und Reinhardt trennte zwei Menschenalter später derselbe Gegensatz. Beide gingen gemeinsam von der zuerst durch Georg Dehio 1890 für Bamberg aufgezeigten Tatsache aus, dass die Skulpturen in Reims auch für die Arbeiten in Mainz und Naumburg - gleichgültig ob diese nun in der Vorstellung eines einzigen *Naumburger Meisters* zusammengefasst würden oder nicht - die unabdingbare Voraussetzung bildeten.²²⁶⁷ Doch während Hamann-MacLean an diese Einsicht einer Reimser Voraussetzung die Frage knüpfte, was der oder die Bildhauer in Mainz und Naumburg (und vielleicht zuvor in Iben) daraus Eigenes und Charakteristisches gemacht hätten, erschöpfte sich die Untersuchung Reinhardts in der Frage, welche Vorbilder die Bildhauer in Mainz und Naumburg nachgeahmt hätten und welche Chronologie sich für deren Arbeiten aus dieser Abhängigkeit ergebe.

Das Desinteresse Reinhardts an der Eigenart der Skulpturen in Mainz und Naumburg war evident. Gegenüber der Tatsache einer Abhängigkeit der Mainzer Skulpturen von der Reimser Kathedralbauhütte blieben für ihn die Unterschiede zwischen diesen Bildwerken belanglos und wurden nicht einmal erwähnt. Reinhardt wies die Mainzer Skulpturenfragmente, welche die Forschung stilkritisch dem Ost- und Westlettner und verschiedenen Bildhauern zugeschrieben hatte, als Arbeiten einer einzigen von Reims abhängigen Werkstatt zu. In Reinhardts Modell von Vorbild und Kopie (*les modèles et la copie*)²²⁶⁸ erschienen stilkritische Untersuchungen nur an französischen Originalen sinnvoll durchführbar zu sein, während sich eine solche Bemühung bei den deutschen Kopien erübrigte, denn hier kam es für ihn nur auf die Zuweisung zu einem französischen Vorbild an. Das Gleiche galt für die Datierung. Reinhardt maß den Weihenachrichten für den Bamberger und Mainzer Dom keinerlei Bedeutung für die Datierung der dortigen Skulpturen bei, da sich deren Datierung allein über das Vorbild der Skulptur in Reims gewinnen lasse.

Wenn Reinhardts 1966 vorgelegte Datierungsvorschläge in der Folgezeit durch die Forschung fast durchweg abgelehnt werden sollten, dann deutete dies nur scheinbar auf ein Scheitern seines Ansatzes hin. Denn methodisch sollte die Abhandlung von

2266 Vgl. den - bereits zu Fußnote 295 zitierten - Ausspruch Dehios (1902 (Rez.), S. 462.): „Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag.“

Siehe dazu Kap. III. 6. (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

2267 Siehe Kap. I. 4 (*Deutsche und französische Skulptur*).

2268 Reinhardt 1962, S. 188. - Die Formulierung *Les modèles et la copie* bezieht Reinhardt hier auf das Verhältnis Mainz - Seligenstadt, ist aber von ihm ursprünglich auf das Verhältnis Reims - Mainz gemünzt worden.

Reinhardt, die sich auf Adolph Goldschmidt und Émile Mâle berufen konnte, eine weit nachhaltigere Wirkung entfalten und in vielen späteren Abhandlungen eine Fortsetzung finden, welche in den Naumburger Skulpturen letzten Endes nichts anderes als Nachfolgewerke von Reims sahen und mit einer immer erneut wiederholten Betonung des Reimser Ausgangspunktes ihre Untersuchung auch schon für abgeschlossen erklärten.

3. Josef Adolf Schmoll (1966)²²⁶⁹

Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur

Josef Adolf Schmolls *Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘* machten schon im Titel deutlich, dass ihr Autor seine Überlegungen auf eine stilanalytische Untersuchung basierte und sich dadurch - gleich den beiden anderen Autoren, die einen Beitrag zum Thema *Naumburger Meister* in der Volbach-Festschrift beisteuerten - von einer ikonographischen oder theologischen Betrachtungsweise abhob, wie sie bis dahin die Naumburg-Forschung der Nachkriegszeit dominiert hatte. Über die forschungsgeschichtliche Stellung seiner stilkritischen Studie gab Schmoll zu Beginn seiner Abhandlung in einer Vorüberlegung Rechenschaft, deren Tendenz sich mit einer ähnlichen Bemerkung Hamann-MacLeans in derselben Publikation deckte.²²⁷⁰ Alle drei Autoren der Volbach-Festschrift verband somit die Berufung auf eine mehr traditionelle stilanalytische Betrachtung der Skulptur in Mainz und Naumburg, und doch unterschieden sich Hamann-MacLeans und Schmolls Beiträge von demjenigen Reinhardts, insofern erstere diese Skulptur nicht allein unter dem Aspekt einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte abhandelten, sondern als Werke einer oder auch mehrerer eigenständiger Bildhauer-

²²⁶⁹ Zu Josef Adolf Schmoll, *Mainz und der Westen. Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘*, in: *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach, hrsg. v. Friedrich Gerke, Mainz 1966* (S. 289-314), vgl.: Bauch 1972, S. 225 / Schubert D. 1974, S. 80f., 310, 315 / Boeck 1975, S. 86 / Kurmann 1979, S. 87 / Schubert E. 1979b, S. 170 (n.2) / Hamann-MacLean 1982, S. 61 / Schubert E. 1983b, S. 181 / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Gabelt 1996, 253 (n.29) / Kitzlinger/Gabelt 1996, 242 (n.166) / Jung 2002, S. 329, 333 (n.8) / Brachmann 2001, S. 261f., 280 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

²²⁷⁰ „Im Wellengang der Forschung wechselte das Interesse an der stilistischen und an der ikonographischen Deutung der Skulpturen, die in Mainz, Naumburg und an anderen Orten dem Naumburger Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben wurden. Erreichten die stilistischen Analysen in den dreißiger Jahren einen Kulminationspunkt durch Pinder, Giesau, Hamann, Beenken, O. Schmitt, Weigert, Küas und Andere, so die ikonographischen in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten (...)“ (Schmoll 1966, S. 289.)

Vgl. Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3 und Kap. XXII. 1

individualitäten betrachten wollten.²²⁷¹ Während Reinhardt den Arbeiten in Mainz und Naumburg letztendlich nur den Charakter von unselbständigen Nachfolgearbeiten Reimser Vorbilder zubilligte und sich seine Untersuchung konsequent auf die Reimser Originale konzentrierte, teilte Schmoll mit Hamann-MacLean das Interesse an der künstlerischen Eigenart eines Bildhauers, der aus seiner französischen Schulung einen persönlichen Stil entwickelt und deshalb von der modernen Forschung den Namen eines *Naumburger Meisters* erhalten habe.

Doch grenzte sich Schmoll kritisch von Hamann-MacLean in seinem Anspruch ab, die persönliche Handschrift dieses Bildhauers präziser zu fassen und dessen Wirkungskreis enger zu definieren, als dies durch Hamann-MacLean und andere Stilanalytiker, vor allem der 1920er und 1930er Jahre - Schmoll nannte namentlich Wilhelm Pinder und Hermann Beenken -, geschehen sei. Diese Forscher wollten ein möglichst umfassendes Bild von einer Künstlerpersönlichkeit zeichnen und schienen in ihren Bemühungen nicht eher ruhen zu wollen, als bis sich die Arbeiten eines anonymen Bildhauers zum Ganzen eines Lebenswerkes mit allen Stationen seines Wirkens zusammengefügt hatten. Schmoll kritisierte diese Bemühungen unter Hinweis auf Peter Metz als unzulässige Übertragung von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts auf einen nur stilkritisch fassbaren mittelalterlichen Bildhauer.²²⁷²

2271 Die unterschiedliche Einschätzung von der künstlerischen Eigenständigkeit der in Mainz und Naumburg tätigen Bildhauer zeigt sich in den Aufsätzen der drei Autoren auch an der Behandlung der Datierungsfrage. Während Reinhardt die Skulptur in Mainz und Naumburg ausschließlich anhand von Vorbildern in Reims zu datieren versucht (siehe voriges Kapitel), spielen bei Hamann-MacLean und Schmoll das Mainzer Weihedatum von 1239 und der Naumburger Spendenaufruf von 1249, die potentiellen Auftraggeber und die bistumspolitischen Zusammenhänge zwischen Mainz, Naumburg und Meißen eine entscheidende Rolle in den Datierungsversuchen, wobei sie nicht zuletzt auf historische Untersuchungen rekurrieren. So verweist Schmoll bei seinem Datierungsvorschlag auf die Arbeiten Walter Schlesingers und Ernst Stöwesands sowie auf die jüngst erschienene Publikation Ernst Schuberts:

„Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos kein Absolutum, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289.)

2272 „Peter Metz gab (...) zu bedenken, daß die Überzeugung ‚von dem einen großen Genius‘ (Pinder) ‚in der Vorstellung von der Einzelpersönlichkeit als alleinigem letzten Urgrund alles Schöpferischen‘ letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts wurzele [11 Peter Metz, *Resümee in den Sektionsberichten d. öfftl. Vorträge der Mainzer Generalversammlg. d. Görres-Ges.*,

Die Rekonstruktion eines Frühwerks in Frankreich schied Schmoll aus seiner Untersuchung aus und begann diese stattdessen mit einer Betrachtung der Bildwerke in Mainz.²²⁷³

Jahresbericht 1951, Köln 1951, p. 43 f.]. Darauf basiere auch noch Beenkens Monographie und Versuch, nach neuzeitlichem Muster ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten.“ (Schmoll 1966, S. 292 u. n.11.)

Metz' Charakterisierung der Monographie Hermann Beenkens von 1939 als Versuch, „ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten“ ist in der Version von Schmoll durch Kathryn Brush (1993, S. 115) aufgegriffen worden: „However, the definitive artistic biography of the master which portrayed his life, wanderings and career from birth through old age was produced several years later (1939) by Hermann Beenken.“ - Zitiert in Fußnote 1651).

Diese Darstellung stellt die Position Beenkens geradezu auf den Kopf. Denn Beenken hat die seit Hermann Giesau in der deutschen Forschung vorgetragenen Thesen zu einem Frühwerk des *Naumburger Meisters* in Frankreich der Reihe nach kritisch besprochen und fast sämtlich zurückgewiesen (allenfalls ließ er sie als gänzlich ungesicherte Hypothesen gelten). Die Tendenz von Beenkens Darlegung 1939 läuft also - entgegen der Darstellung bei Metz, Schmoll und Brush - auf die Beschneidung eines hypothetischen Frühwerks des *Naumburger Meisters* hinaus und nicht auf die Errichtung eines Lebenswerks „mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter“.

So schreibt Beenken 1939 an einer w.o. bereits zitierten Stelle (siehe Fußnote 1682): „Man hat außer in Amiens auch in Reims, das der deutsche Bildhauer sicher gekannt hat, in Noyon und in Chartres Naumburgisches wiedererkennen zu dürfen geglaubt. Die große Verschiedenartigkeit des hier oder dort an den nordfranzösischen Kathedralen mit unserem Meister in Verbindung Gebrachten mahnt zu äußerster Vorsicht. Der deutsche Betrachter ist nur allzu geneigt, von vornherein eine bestimmte Innerlichkeit, eine bestimmte Schwere des Gefühlsausdruckes, wo er ihr inmitten der meist leichter und schärfer beschwingten Formensprache unseres Nachbarvolkes begegnet, für deutsch zu halten und gerade dann an Naumburg zu denken.“ (Beenken 1939a, S. 12.)

2273 Eine nähere Beschäftigung mit der durch Richard Hamann-MacLean in die Naumburg-Diskussion eingeführten Konsolfigur in Noyon (siehe Kap. XV. 2.) verwirft Schmoll mit folgenden Worten:

„Die (..) von Hamann-MacLean 1935 gefundene Typenfigur am Türsturz des nördlichen Seitenportals der Westfassade der Kathedrale von Noyon steht in ihrer härteren Formensprache dem Naumburger näher (...). Aber ist sie wirklich ein Frühwerk des Naumburgers? Oder frappiert nur der sehr ähnliche Typus des Kahlschädels mit dem zurückweichenden Haarkranz und mit der Intensität des Blicks? Das physiognomisch ganz andere und ganz unnaumburgisch geartete Pendant an der gegenüberliegenden Türsturzkonsole zeigt doch den gleichen Bewegungscharakter und eine sehr ähnliche, etwas summarische Behandlung von Gewand und Gliedmaßen. Der Typus stammt wohl aus dem Formenschatz der individualisierenden Bauskulptur Nordfrankreichs.“ (Schmoll 1966, 292f.)

Während Schmoll der Konsolfigur in Noyon in ihrer *härteren Formensprache* eine gewisse stilistische Nähe zum Werk des *Naumburgers* einräumt, scheidet er die übrigen Vorschläge zu einem Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Frankreich summarisch aus:

„Das hypothetische Frühwerk des Naumburger Meisters wäre also auch erneut zu prüfen. Viele der vorgeschlagenen Skulpturen sind ohnehin auszuschneiden, vor allem die Werke in Amiens.“ (Schmoll 1966, S. 296.)



Abb. 174 Bassenheim, Pfarrkirche. St. Martin als Reiter bei der Mantelteilung. Kalksteinrelief aus Mainz.

Abb. 353
Bassenheim, Pfarrkirche. St. Martin als
Reiter bei der Mantelteilung,
Kalksteinrelief aus Mainz. (Aus: Schmoll
1966, Abb. 174)

Schmoll kritisierte die Vorstellung von einem einzigen überragenden Bildhauer, der zuerst im Mainzer Dom die dortigen *Weltgerichtsreliefs*, die *Deesis-Gruppe*, den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* gearbeitet habe, um dann nach Beendigung seiner Mainzer Tätigkeit an einem anderen Wirkungsort eine neue Aufgabe in Angriff zu nehmen. Stattdessen sah Schmoll in Mainz *zwei* Bildhauer mit ausgeprägt individueller Handschrift am Werk, von denen der eine zu einem bestimmten Zeitpunkt die Mainzer Werkstatt verlassen, während der andere als Werkstattleiter die Arbeiten in Mainz zu Ende geführt habe. Der Bildhauer, der wohl um die Zeit der Mainzer Domweihe 1239 die Werkstatt in Mainz verließ, um einer Berufung nach Naumburg zu folgen, sei niemand anderes als der *Naumburger Meister* gewesen.²²⁷⁴

Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom

Schmoll identifizierte den *Naumburger Meister* mit demjenigen Bildhauer, der in Mainz die *Weltgerichtsreliefs* und die *Deesisgruppe* gemeißelt habe. Vom Blickwinkel seiner späteren Tätigkeit in Naumburg aus gesehen würden diese Arbeiten seine Erstlingswerke darstellen, vom Blickwinkel des gesamten Mainzer Skulpturenensembles aus aber könnte man sie als den *naumburgischen Kern* der Mainzer Arbeiten betrachten. Gegen diese *naumburgischen Arbeiten*, die Schmoll mit den Worten Pinders als *dumpfer und zähflüssiger* beschrieb, grenzte er den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* ab, die im Vergleich mit den *Weltgerichtsreliefs* von *viel feingliedrigerem Bau* seien.²²⁷⁵



Abb. 175 Mainz, Dommuseum. Fragment vom Westlettner des Mainzer Doms. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht: Papst, Bischof, König, Mönche

Abb. 354. Mainz, Dommuseum, Fragment vom Westlettner. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht: Papst, Bischof, König, Mönche (Aus: Schmoll 1966, Abb. 175)

2274 „(...) jener in Naumburg leitende Meister (muß) Mainz um die Zeit der Domweihe 1239 verlassen haben (...). Sollten die umfänglichen Mainzer Bauaufgaben (Westchorabschluß, Westlettner, Sakristei, Portale, Ostlettner und ihr Skulpturenschmuck) um 1239 noch nicht fertig gewesen sein, so ist mit der weiteren Tätigkeit der Bauhütte ohne den *Naumburger Meister* zu rechnen.“ (Schmoll 1966, S. 291; Herv., G.S.)

2275 „Fragt man nach dem ‚naumburgischen‘ Kern der Skulpturenfragmente in Mainz (Dommuseum), so bieten sich, was immer gesehen wurde, in erster Linie die figürlichen Reste der Reliefs vom Westlettner an. Hier möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, *dumpfer und zähflüssiger*, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art. Hingegen sind der *Kopf mit der Binde* und die zu ihm gehörenden *Reste der Gewölbefigur* von *viel feingliedrigerem Bau*.“

Die Abwanderung des Bildhauers, der in Mainz die Weltgerichtsreliefs meißelte, nach Naumburg deutete darauf hin, dass diese junge Kraft nicht der Werkstattmeister in Mainz gewesen sein könne. Den Mainzer Werkstattleiter müsse man vielmehr im Schöpfer des *Kopfes mit der Binde* und des *Bassenheimer Reiters* erblicken, der als führender Meister im Mainzer Dom auch die Arbeiten des späteren Naumburger Meisters an den Westlettnerreliefs überwacht habe. Den *Naumburger Meister* könne man nach seiner Tätigkeit im Mainzer Dom auch als *Lettner-* oder *Deesismeister* bezeichnen, den Mainzer Hauptmeister dagegen als *Martinsmeister* nach seinem Hauptwerk, dem *Bassenheimer Martinsrelief*.

Während sich die Arbeiten dieser beiden Meister stilistisch klar unterschieden, ließ sich nach Schmoll nur eine einzige Skulptur, der *Auferstehende* vom Mainzer Westlettner, keinem der beiden Meister eindeutig zuweisen, da diese Figur sowohl Charakteristika des *Lettner-* als auch des *Martinsmeisters* in sich vereinige.²²⁷⁶ Schmoll nahm (wie erwähnt) an, dass sich die Wege des jungen Lettnermeisters und des Meisters des Martinsreliefs *kurz nach 1239* getrennt hätten, als der junge Bildhauer durch Bischof Engelhard nach Naumburg berufen worden sei, wo sein eigentümlicher Stil, ein *barter, verfestigter, statuarischer* Stil, im Unterschied zum Werk des Martinsmeisters noch deutlicher hervorgetreten sei. Der Unterschied der Stile dieser beiden Meister lasse sich auch (wiewohl *gefährlich* und *leicht schablonisierend*) *kunstlandschaftlich* verstehen als Kontrast zwischen einem *mittelrheinischen* und einem *ost-mitteldeutschen* Stilidiom dieser beiden Bildhauer.²²⁷⁷

(Schmoll 1966, S. 291.)

2276 „Tatsächlich ist u. E. die Kluft zwischen den Werken zu groß, um die Gleichzeitigkeit von so Ungleichem aus einer Hand akzeptieren zu können. (...) Der in Mainz führende Meister muß der Schöpfer des Martinsreliefs und der Gewölbefigur mit dem Kopf mit der Binde gewesen sein. Er hatte sich diese delikatesten Aufgaben vorbehalten. Andere sind zweifellos untergegangen. Die Lettnerreliefs mit dem jüngsten Gericht und vor allem die Deesisgruppe stammen hauptsächlich von dem später in Naumburg leitenden Meister, eben dem ‚Naumburger‘, der hier in Mainz noch unter dem Martinsmeister arbeitete. Die gegenüber Naumburg weichere und teigigere Behandlung der Relieffiguren in Mainz erklärt sich aus der Nähe zum führenden Bildhauer, dessen weichflüssigerer Behandlungsstil Modell gewesen sein muß. Im *Fragment des Auferstehenden* erkennt man die einzige echte *Überschneidung beider Hände*. Hier kann man zweifeln. War der bewunderungswürdige Bettler des Martinsreliefs Vorbild für den Auferstehenden des aufstrebenden Naumburgers oder hat hier der leitende ‚Mainzer Meister‘ selbst Hand angelegt?“ (Schmoll 1966, S. 292; *Herv.*, G.S.)

An der Charakterisierung und Zuschreibung der Figur des Auferstehenden sollte später Richard Hamann-MacLean mit seiner Kritik an Schmolls Zwei-Meister-These ansetzen (siehe Hamann-MacLean 1971, S. 27, zitiert in Fußnote 2307.)

2277 „Wir nehmen also an, daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende, erste Proben seiner Genialität ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen wurde. Hier fand er

Der Gegensatz von Weiche und Härte als der konträren Hauptmerkmale zeige sich auch in der Pflanzenornamentik der beiden Bildhauer. Alle Blatt- und Blütenornamente des Naumburger Meisters würden sich „durch schnittige Präzision und oft auch durch eine gewisse Härte der Formgebung auszeichnen“. Man erkenne dies „an der Blattkonsole der Mainzer Deesisgruppe“ und dann „mehr noch in Naumburg selbst“. ²²⁷⁸

Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer

Mit der Aufteilung eines durch die Forschung unter dem traditionellen Namen des *Naumburger Meisters* zusammengefassten Werkkomplexes auf *zwei* Meister blieb Schmoll der Vorstellung von der individuellen Künstlerpersönlichkeit gleichwohl verhaftet, und er versuchte die künstlerischen Lebenswege dieser Meister - des Mainzer *Martins-* und des Mainzer *Lettnermeisters* - mit denselben Mitteln nachzuzeichnen, mit denen die durch ihn kritisierten Autoren (Pinder, Beenken) den Lebensweg *eines* Meister zu erforschen gesucht hatten, wobei er die Ergebnisse der jüngeren historischen Forschung zur Rekonstruktion der Viten dieser Künstler mit auszuwerten suchte.

Die Laufbahn des Naumburger Meisters

Schmoll nahm die historisch-biographischen Untersuchungen Walter Schlesingers, deren Ergebnisse ihm plausibler erschienen als diejenigen Rudolf Stöwesands, an dem Punkt auf, wo Bischof Engelhard (1207-1242), nach Schlesinger der mutmaßliche Planer des Naumburger Stifterchors, den Mainzer Lettnermeister aus Mainz nach Naumburg berief. Weiter hielt Schmoll als Ergebnis der Untersuchung Schlesingers fest, dass kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Spendenauftrag Bischof Dietrichs, des Nachfolgers Bischof Engelhards, und dem Stifterzyklus im Westchor bestehe und die Arbeiten dort schon lange vor dieser Urkunde von 1249 begonnen worden seien. Schlesingers Untersuchung habe überhaupt das feste

seinen eigenen statuarischen Stil, einen Stil der gegenüber Mainz verfestigten Formen. Die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Steinfiguren des Martinsreliefs und des Kopfes mit der Binde war ihm nicht gegeben und wohl auch nicht sein Ziel. Unter härterer Schale birgt sich mit größerer Spannung, zuweilen mit dramatischer Gewalt der Ausdruck seiner Gestalten. Selbst in den mehr lyrischen und tragischen Gesichtern, wie dem des Wilhelm von Camburg, des Hermann und der Uta, aber auch der Kreuzgruppe, liegt eine Herbheit der Gesinnung, die der ‚Mainzer Meister‘ nicht kennt. Man ist versucht, die weichere, schmiegsamere Art des Mainzers als typisch *mittelrheinisch*, die härtere, kompaktere des Naumburgers als *ost-mittelddeutsch* zu bezeichnen. Aber solche kunstlandschaftlichen Charakterisierungen sind gefährlich und leicht schablonisierend.“ (Schmoll 1966, S. 293f.; *Herr.*, G.S.)

2278 Schmoll 1966, S. 300.

Gerüst der beiden Fixdaten der bisherigen Forschung: die Mainzer Domweihe von 1239 als *terminus ante* für die Mainzer, den Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 als *terminus post* für die Naumburger Arbeiten, relativiert.²²⁷⁹

Ausführlich referierte Schmoll die Argumente, die für eine Auftraggeberschaft Bischof Engelhards für den Naumburger Stifterchor sprächen. Nur Engelhard (1207-1242) könne der eigentliche Initiator des Naumburger Westchors gewesen sein, worauf dessen Kontakte nach Bamberg und Mainz hindeuten würden. Bischof Engelhard habe unter den Eindrücken, die er beim Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz empfangen habe und schließlich nach dem Vorbild des Bamberger Westchors (den er 1237 geweiht hatte) noch in den späten 1230er Jahren mit dem Bau des Naumburger Westchors begonnen. Besonderes Gewicht legte Schmoll auf die Urkunde des Prager Bischofs von 1248, weil diese Urkunde belege, dass schon *vor* dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 Gelder für ein offensichtlich ins Stocken geratenes Naumburger Bauprojekt, welches nur der Westchor gewesen sein könne, gesammelt worden seien.²²⁸⁰

Der Spendenaufruf von 1249 ließ sich nach Schmoll nicht als Plan oder Anregung für einen noch zu schaffenden Stifterzyklus verstehen, sondern setzte diesen vielmehr voraus. Die Differenz der Namen von Stifterbrief und Stifterzyklus

2279 „Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos *kein Absolutum*, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289.)

2280 Schmoll referiert Schlesinger mit folgenden Worten:

„Der eigentliche Initiator des Neubaus müsse Bischof Engelhard (1207-1242) gewesen sein, nicht sein Nachfolger Dietrich, wie bislang vorwiegend behauptet wurde. Engelhard habe auch die weitreichenden Beziehungen und Interessen gehabt, die eine Voraussetzung für die Berufung von Bauleuten und Künstlern aus Bamberg und Mainz bilden. Besonders gut und eng sei sein Verhältnis zu den Erzbischöfen von Mainz und zum Bischof von Bamberg gewesen. So weilte er auch auf dem berühmten Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz. Bald danach sei der Westbau, zunächst wohl nach Bamberger Vorbild, in Angriff genommen worden. Noch vor seinem Tode 1242 müsse jener Meister aus Mainz berufen worden sein, der den neuen Westchorplan und das Skulpturenprogramm ausarbeitete. Die Ablaßurkunde des Prager Bischofs für Naumburg von 1248 beleuchte schlagartig die schwierige finanzielle Situation, in die das Naumburger Bauunternehmen schließlich geraten sei. Es heißt darin ausdrücklich, ‚es sei verdienstvoll, den Bau von Kirchen, die aus eigener Kraft nicht vollendet werden können, auf diese Weise zu unterstützen.‘“ (Schmoll 1966, S. 290.)

erklärte Schmoll mit einer kurz nach Erlass des Spendenaufrufs beschlossenen Änderung des schon früher begonnenen Figurenplans. Dieser sei zum Zeitpunkt des Spendenaufrufs längst in der Ausführung und nur noch nicht ganz fertig gestellt gewesen. Die Urkunde von 1249 stelle so nicht den *terminus ante* für den Stifterzyklus, sondern nur den *terminus ante* für eine wenig später erfolgte Planänderung am Jahre früher begonnenen Stifterzyklus dar.²²⁸¹

2281 „Man darf annehmen, daß die Urkunde die Stifter nicht aufgrund eines erst anzuregenden Programms für den Skulpturenschmuck nennt, sondern im Gegenteil dieses bereits voraussetzt. Die wohl kurz nach der Ausstellung des Breve erfolgte Änderung in diesem Figurenprogramm erweist andererseits, daß die Statuen noch nicht alle fertiggestellt sein konnten. Eine der urkundlich genannten Frauen, ‚Gepa oder Berchta, wahrscheinlich die erste, wurde ausgeschieden, zwei neue Namen, Thietmar und Thimo, tauchen auf, so daß die Gesamtzahl der Namen um einen vermehrt ist . . .‘ [2 W. Schlesinger, *Kirchengeschichte Sachsens*, p. 129.]“ (Ebd. u. n.2.)

Ähnlich wie Hamann-MacLean hebt auch Schmoll die kurz zuvor erschienene Abhandlung Ernst Schuberts (1964) als wichtigen Beitrag zur Baugeschichte und Ikonographie des Naumburger Westchors hervor, macht aber auch auf Widersprüche in Schuberts Argumentation aufmerksam und weist dessen unhistorische, durch andere Beispiele widerlegte Hypothese zurück, dass eine romanische und eine gotische Werkstatt während einer bestimmten Phase des Dombaues nicht nebeneinander her gearbeitet haben könnten, eine Kritik, die Schmoll mit einem Hinweis auf den 1251 begonnenen frühgotischen Chor in Schulpforta verbindet:

„Es ist durchaus denkbar und andernorts erwiesen, daß eine spätromanische Werkstatt *neben* einer frühgotischen arbeitet und der Chor von Pforta trägt bereits das Datum 1251 an einem Strebepfeiler: soll er dem Naumburger Westchor vorangehen? Bisher nahm man das Umgekehrte an. Ohne *Klärung* dieses Verhältnisses ist der Schluß von E. Schubert fragmentarisch.“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1; *Herv.*, G.S.)

Die hier durch Schmoll geäußerte Frage oder Unsicherheit und angemahnte *Klärung* in Bezug auf die Zeitstellung des Naumburger Westchors und des Chors der Klosterkirche in Schulpforta nimmt Schmoll unter Verweis auf seine eigene (1961 veröffentlichte) Dissertation wenige Sätze später selbst vor:

„Der Neubau des Chores der Zisterzienserabteikirche Pforta (Thüringen) setzt eigentlich die Wirkung des Naumburger Westchorpolygons schon voraus [4 J. A. Schmoll *gen. Eisenwerth*, *Das Kloster Chorin und die Askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260-1320*, *Veröffentl. d. Berliner Historischen Kommission b. Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin*, Bd. 2, Berlin 1961, p. 107 f.] Das an einem Strebepfeiler des Pfortaer Chores eingemeißelte Datum 1251 gibt einen weiteren Hinweis auf den damals wahrscheinlich schon weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau. Die *nachträglich* in den Statuenzyklus aufgenommenen *Thietmar und Thimo*, beides offensichtlich schwächere Werke, befinden sich im Polygon.“ (Schmoll 1966, S. 290f. u. n.4; *Herv.*, G.S.)

Schmoll beschreibt den Chor der benachbarten Klosterkirche in Schulpforta als *Wirkung* des Naumburger Westchorpolygons, womit er auch die relative Abfolge der beiden Architekturen festlegt. Das Datum in Pforta von 1251 erscheint ihm als *terminus ante* für den „weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau“. Während Schmoll so das baugeschichtliche Verhältnis von Chor in Schulpforta zum Naumburger Westchor für geklärt ansieht und davon ausgeht, dass der Baubeginn in Schulpforta 1251 eine schon längere Bautätigkeit am Naumburger Westchor voraussetzt, bietet seiner Interpretation die

Die Überlegungen zur Inangriffnahme der Arbeiten am Westchor des Naumburger Doms und dessen zeitliches Verhältnis zum Westlettner in Mainz dienten Schmoll vor allem dazu, eine Vorstellung vom Werdegang und Lebenswerk des Mainzer Lettnermeisters (des späteren *Naumburger Meisters*) historisch zu begründen. Schmolls Interesse galt einem Bildhauer mit ausgeprägt persönlicher Handschrift, dessen Laufbahn er unter dem Blickwinkel einer Künstlerbiographie in den Rahmen historischer Ereignisse stellte. So ließ er die Bildhauerlaufbahn des jungen *Naumburger Meisters* in Mainz am Westlettner mit der Arbeit an den Weltgerichtsreliefs und der Deesisgruppe beginnen, mit der Berufung des Bildhauers durch den Naumburger Bischof Engelhard *kurz nach 1239* eine Fortsetzung finden und schließlich mit der Schaffung seines Hauptwerks in Naumburg enden, wo der Naumburger Meister selbst noch erleben konnte, wie vor Abschluss der Arbeiten am Westlettner ein Mitarbeiter aus seiner Werkstatt nach Meißen berufen wurde, um dort die Figuren in Chor und Achteckkapelle zu meißeln.²²⁸²

Das Verhältnis Naumburg-Meißen stellte sich für Schmoll dann als ein einziges *Déjà vu* des Verhältnisses Mainz-Naumburg dar. Denn auch die Arbeiten des nach Meißen abgewanderten Bildhauers hätten sich durch eine härtere Formensprache von den in Naumburg geschaffenen Werken unterschieden, so dass sich im

zeitliche Einordnung der Figuren des *Dietmar* und *Timo* im Naumburger Westchor Schwierigkeiten, die mit der Unsicherheit des Autors in der Einschätzung des Spendenaufrufs von 1249 zusammenhängt.

Denn entgegen seinen eigenen Versicherungen (und denen Ernst Schuberts, auf den er sich beruft - „Schubert entkräftet die Urkunde von 1249 ganz ihres Wertes als Dokument für Chorbau und Stifterfiguren“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1) misst Schmoll diesem Dokument doch indirekt den Stellenwert eines *Programms* für den Zyklus zum Zeitpunkt der Ausgabe dieser Urkunde bei, denn anders ergäbe seine Aussage keinen Sinn, dass die Figuren des Timo und Dietmar erst *nachträglich* in den Figurenzyklus aufgenommen worden sein könnten, indem sie gegenüber dem Spendenaufruf von 1249 eine *Programmänderung* darstellten.

Schmoll versucht einen stilkritischen Beweis für die *nachträgliche* Aufnahme dieser Figuren zu liefern, indem er sie als schwächere Nachzüglerwerke hinstellt. Mit einer theologischen Begründung, wie sie etwa Schlesinger und Schubert vertreten, in dem Sinne, dass sich an diesen Gestalten die Macht der kirchlichen Gnadenmittel besonders nachdrücklich zeige, setzt sich Schmoll nicht auseinander.

Mit der ganz anderen Möglichkeit aber, dass diese beiden Figuren aufgrund ihrer mangelnden Werbewirkung für Spender im Spendenaufruf von 1249 *gestrichen*, also nicht nachträglich hinzugefügt, sondern im Gegenteil schon fertig gemeißelt und dem Ursprungskonzept des Zyklus angehörig im Spendenaufruf *weggelassen* worden sein könnten, rechnet weder Schmoll noch ein anderer Interpret der Naumburg-Forschung, der sich mit der Frage einer Programmänderung des Stifterzyklus auseinandergesetzt hat.

2282 Schmoll 1966, S. 293f u. 296.

Gesamtüberblick der Bildhauerarbeiten in Mainz, Naumburg und Meißen für Schmoll das Bild einer dreifachen Filiation mit einer zunehmenden Verhärtung der Formensprache ergab.²²⁸³

Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters

Während Schmoll die Laufbahn des Naumburger Meisters von dessen Anfängen am Mainzer Westlettner nach Naumburg verfolgte und zum Schluss noch das Verhältnis betrachtete, in welchem dieser zur späteren Werkstatt in Meißen stand, versuchte er auch für den *Lehrer* des Naumburger Meisters, den Mainzer *Martinsmeister*, die Frage nach dessen weiterem Werdegang zu klären. In diesem Zusammenhang betrachtete er die Apostelreliefs des Liebfrauenportals in Metz, welche durch Otto Schmitts Untersuchung stilkritisch erschlossen und mit der Apostelgruppe des rechten Türsturzreliefs dem *Naumburger Meister* als Frühwerk zugeschrieben worden waren, eine These, die Schmoll nach der durch ihn rekonstruierten *Vita* dieses Meisters bereits aus chronologischen Gründen ausschloss.²²⁸⁴ Schmoll stellte die alternative Frage, ob bestimmte Arbeiten des Metzger Liebfrauenportals von der Hand des *Mainzer Martinsmeisters* geschaffen sein könnten und ob sich dessen Handschrift dort wiederfinden lasse. Er bejahte diese Frage, indem er die Apostelreliefs des *rechten* Türsturzstreifens, die Schmitt als *Frühwerke* des Naumburger Meisters in Anspruch genommen hatte, hypothetisch dem Mainzer Martinsmeister zuschrieb. Wie Schmitt hielt es Schmoll außerdem für möglich, dass der Bildhauer des *Atlant vom Ostchor* in Mainz mit dem Bildhauer des *linken* Türsturzstreifens in Metz - Schmitt hatte ihn als *Neuweiler Meister* bezeichnet - identisch sein könne.²²⁸⁵

Schmoll verband diese stilkritischen Überlegungen, die sich - wenn man den Namen des *Naumburger* an die Stelle des *Martinsmeisters* setzte - im Prinzip mit den Zuschreibungen Otto Schmitts deckten, mit Überlegungen zur Datierung der Metzger Skulpturen und ihrer Zeitstellung zu Mainz und kam zum Ergebnis, dass Schmitts Annahme des zeitlichen Verhältnisses umzukehren sei: der Martinsmeister

2283 „Ähnlich ist (..) der Unterschied zwischen Naumburg und Meißen. Man könnte meinen, hier habe sich der Vorgang der Trennung von Lehrer und Schüler wiederholt. Wie der Naumburger in Mainz am Lettner begann, so wäre denkbar, daß der Meister von Meißen in Naumburg vor allem am Lettner mitwirkte. Dessen zupackende, kompaktere Bildungen bevorzugende Art und Mimik bilden die Grundlage für des abermals Jüngeren Meißner Werke. Wir glauben also nicht an die Vorstellung vom Gesamtwerk eines Meisters in Mainz, Naumburg und Meißen. Plausibler erscheint uns eine Filiation in drei Stufen.“ (Schmoll 1966, S. 296.)

2284 Siehe Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*).

2285 Siehe Kap. XIII. 1 (*Der Neuweiler Meister*).



Abb. 355.

Metz, Dombauhütte. Fragment aus dem Tympanon des Liebfrauenportals der Kathedrale.
Ein Engel geleitet Apostel zum Sterbebett der Maria (Aus: Schmoll 1966, Abb. 176)

könne die Arbeiten in Metz, wenn überhaupt, erst *nach* seiner Mainzer Tätigkeit ausgeführt haben.²²⁸⁶

Der Fortsetzung der Tätigkeit des Mainzer Lettnermeisters in Naumburg entsprach so in der Vita des Martinsmeisters eine mögliche Fortsetzung der Tätigkeit in Metz. Ob der Mainzer Martinsmeister tatsächlich die Arbeiten in Metz (zusammen mit dem Bildhauer des *Ostchor-Atlant*) übernommen habe, wofür nach Schmoll

2286 „Und wie verhält es sich nun mit Metz? Das seit Otto Schmitt [15 Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch*, Bd. VIII, p. 92 ff.] unter drei Hände aufzuteilende Tympanonrelief des Liebfrauenportals der Kathedrale enthält nach ihm im unteren Streifen die Arbeit zweier dann in Mainz tätiger Meister, des *Naumburger* und des *Neuweiler Meisters*. Diesen wollte Schmitt in Mainz an der Trägerfigur des Ostlettner wiedererkennen. Seine Hauptwerke wären die Apostel Petrus und Paulus am Nordportal der gleichnamigen Kirche in Neuweiler/Nordelsaß. Als Frühwerke vor der Mainzer Domweihe kommen die Neuweiler Skulpturen kaum mehr in Frage. Die Baugeschichte der beiden Kirchen von Neuweiler, z. Z. noch in Ausarbeitung, wird wohl nahelegen, eine Datierung gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Und wie steht es mit der Datierung des Metzger Liebfrauenportals der Kathedrale? Auch hier neigt man jetzt eher zu einer späteren Ansetzung [16 Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Habilitationsschrift der Phil. Fakultät Saarbrücken, Mscr. 1964.*], so daß beide Reliefstreifen des unteren Registers vom Tympanon als ‚Frühwerke‘ des Neuweiler und des Naumburger Meisters nicht mehr in Frage kämen.“ (Schmoll 1966, S. 296 u. n.15/16.)

stilistische Ähnlichkeiten sprächen, lasse sich freilich angesichts der geringen Überreste des Metzger Portals nicht mehr sicher entscheiden.²²⁸⁷ Stilistische Ähnlichkeiten dieser Art könnten zwar auf denselben Bildhauer hindeuten, müssten es aber nicht. Denn wie die ältere Forschung zeige, die ein Frühwerk des Naumburger Meisters in Frankreich rekonstruieren wollte, tatsächlich aber nur stilgeschichtliche Parallelerscheinungen dokumentierte, so könnten auch die Ähnlichkeiten zwischen Metz und Mainz auf bloße Parallelerscheinungen, gleichzeitige stilistische Entwicklungen hindeuten, wie sie sich unabhängig voneinander an verschiedenen Orten ereignen könnten, so dass - um eine Nutzenanwendung dieser Reflektion für den vorliegenden Fall zu ziehen - die Berufung des Mainzer Martinsmeisters nach Metz Hypothese bleiben müsse, eine Hypothese freilich, die Schmoll ausgiebig diskutierte, kam es diesem Forscher doch auf die Entdeckung einer Künstlerpersönlichkeit an, die er in der Person eines Mainzer *Martinsmeisters* gefunden zu haben glaubte und nun neu in die Naumburg-Forschung einführen wollte.

Dieses Interesse Schmolls am künstlerischen Werdegang eines durch ihn neu entdeckten Bildhauers in Mainz stellte seine Untersuchung in die Tradition einer ebenso stilanalytisch wie künstlerbiographisch orientierten Forschung, die vor dem 2. Weltkrieg in den Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders ihren Höhepunkt gefunden hatte und für die Naumburg-Forschung bis auf Heinrich Bergners Monographie von 1903 zurückreichte. Dasselbe Interesse an der Künstlerindividualität verband Schmolls Arbeit auch mit der seines Antipoden Hamann-MacLean, nicht jedoch mit der Abhandlung Reinhardts, welcher die Bildhauerarbeiten in Mainz und Naumburg - sieht man von dessen komplimentierenden Bemerkungen in der Ein-

2287 „Das Metzger Liebfrauentympanon stellt ja nur eine Art Flickarbeit am Gesamtbogenfeld dar, dessen obere Streifen mit den Hauptszenen von einem Meister älterer Schulung stammen. (...). Die Gestalten des rechten unteren Apostelstreifens sind (..) meisterlich in ihren individualisierten Bewegungen und Gebärden. Sie setzen sich auch vom linken Streifenteil (nach O. Schmitt vom ‚Neuweiler Meister‘) durch flüssige Linienführung, lebhaftere Gestik und Gewanddurchdringung deutlich als reifere Leistung ab. Die sieben fragmentarisch erhaltenen Hände dieses Reliefs (das am Tympanon durch eine ergänzende, schwächere Kopie von ca. 1890 ersetzt wurde) erweisen eine Beherrschung des organischen Ausdrucks, die unmittelbar an den Mainzer Meister des Martinsreliefs erinnert. Könnte man nicht erwägen, ob dieser Meister nach Abschluß der Mainzer Aufgaben um 1245 nach Metz berufen wurde, um das hier in der Ausführung steckengebliebene Liebfrauenportal der Kathedrale fertigzustellen? Es hätte sich dann allerdings kaum darum gehandelt, ihn nur das fehlende Tympanonstück meißeln zu lassen. Es wäre denkbar, daß ihm und seiner Werkstatt der große Auftrag zugefallen wäre, den - seit dem 18. Jahrhundert verlorenen - monumentalen Statuenzyklus des Liebfrauenportals auszuführen: eine Trumeaumadonna und zwölf Apostelfiguren. Leider wissen wir von deren Gestaltung nichts.“ (Schmoll 1966, S. 298.)

leitung und im Nachwort einmal ab, nur als Kopien begriff,²²⁸⁸ - während Schmoll und Hamann-MacLean in stilkritischer Analyse die Skulpturen in Mainz und Naumburg im Hinblick auf eine individuelle Bildhauerhandschrift betrachteten, um hier zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen zu kommen. Hamann-MacLean gelangte zur Auffassung, es müsse *ein* Meister gewesen sein, der an verschiedenen Orten ähnliche Werke hinterlassen habe, Schmoll aber meinte, es müssten *zwei* Meister gewesen sein, welche die untersuchten Werke in Mainz, Naumburg und vielleicht in Metz geschaffen hätten.

Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters

Schmoll bekräftigte seine These von den *zwei* Meistern in Mainz, deren Wege sich nach ihrer gemeinsamen Arbeit getrennt und den einen nach Naumburg, den anderen aber vermutlich nach Metz geführt hätten, durch eine Kritik der *Genievorstellung*. Diese Vorstellung sei verantwortlich dafür, dass Forscher die stilistisch unterschiedenen Arbeiten in Mainz und Naumburg einem einzigen Meister zuschreiben konnten, wie dies auch Wilhelm Pinder versucht habe.²²⁸⁹ Schmoll wandte sich gegen Pinders Vorstellung vom *einen* Meister, der „zwei Seelen in seiner Brust“ gehabt und auch „die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen“ habe.²²⁹⁰ Dabei befasste Schmoll sich nicht weiter mit der Frage, ob das dem *Naumburger Meister* zugeschriebene Werk unter den Voraussetzungen, wie Pinder sie

2288 So schreibt Reinhardt in der Einleitung zu seinem Beitrag für die Festschrift Volbach: „Viele (sind) vom Problem der Herkunft und des Werdens des großen Naumburger Meisters in den Bann gezogen worden“ (Reinhardt 1966, S. 221). Am Ende seines Artikels aber stellt er fest: „Die Hand des Mainzer-Naumburger Meisters ist in Reims so wenig zu entdecken, wie diejenige des Bamberger Bildhauers.“ (Reinhardt 1966, S. 230) - Beide Aussagen zusammengenommen ergeben die Feststellung Reinhardts, dass die Arbeiten des *Naumburger Meisters* nur Reimser Kopien seien. - Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2289 Schmoll 1966, S. 291f. (vgl. Zitat in Fußnote 2272).

Zum Verhältnis Schmolls zu seinem Lehrer Pinder, der ihn 1939 in Berlin mit einer Arbeit über *Die Baubütte von Chorin und die märkische Backsteinarchitektur bis zum Ende der askanischen Herrschaft* promovierte, vgl. Schmolls Selbstbiographie in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Herausgegeben von Martina Sitt. Berlin 1990, S. 275-298, v.a. S. 286-289.

2290 „Pinder (bekannte sich) (...) zur einen genialen Persönlichkeit des ‚Naumburgers‘, der alle diese Skulpturen, den Bassenheimer Reiter, den Kopf mit der Binde und die Werke in Naumburg geschaffen und der die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen habe. Leidenschaftlich wehrte sich Pinder gegen eine Aufspaltung unter zwei und mehr geniale Meister, dies entspräche etwa der Aufteilung des Werks von Rembrandt unter ‚zwei Rembrandts‘. Der ‚Naumburger Meister‘ sei ein Genius mit zwei Seelen in seiner Brust gewesen wie viele der ganz Großen, wie Goethe, von dem der Ausdruck als Bekenntnis stammt, wie Beethoven und andere.“ (Schmoll 1966, S. 291f.)

angab, eventuell durchführbar gewesen sein könnte.²²⁹¹ Schmoll verband stattdessen seine eigene stilkritische Untersuchung, die ihn zu einem - wie immer bei stilkritischen Untersuchungen - subjektiven, aber nicht unbegründeten (und deswegen auch nicht unwissenschaftlichen) Urteil geführt hatte, mit einer Polemik gegen die *Herkunft* von Pinders anderslautender These. Die Ablehnung von Pinders These durch einen Hinweis auf deren Herkunft im *Geniekult des 19. Jahrhunderts* ließ freilich keinen sachlichen Einwand mehr zu.²²⁹² Das *Herkunftsargument*, mit dem sich Schmoll gegen die Auffassung Pinders vom einen Naumburger Meister richtete, entlehnte er einem Zitat von Peter Metz, der in seiner Abhandlung zur Naumburger Skulptur von 1940 zum ersten Mal ein ähnliches Argument, das *Mittelalterargument*, in die Naumburg-Diskussion eingeführt hatte.²²⁹³ Die Funktionsweise dieses Arguments bestand darin, eine von anderer Seite vorgetragene These nicht mehr als falsch, richtig, plausibel usw. aufzuzeigen, sondern gegen den Träger der anderslautenden These den Vorwurf zu richten, dieser verfehle *das Mittelalter*.

Während der im *Mittelalterargument* steckende Vorwurf darauf hinauslief, dem Kontrahenten die nötigen Kenntnisse zum Gegenstand abzusprechen (die dieser sich noch verschaffen konnte), war der *Herkunftsvorwurf* noch umfassender, indem er dem Kontrahenten eine prinzipiell falsche Vorstellungsweise nachsagte, die diesem sozusagen anklebte und alle seine Aussagen von vornherein diskreditierte. Einem solchem Herkunftsdefekt verdankte Pinder seine Ansicht „von dem einen großen Genius“, welche „letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts“ verhaftet sei. Mit diesem Vorwurf dispensierte sich Schmoll von einer konkreten Auseinandersetzung mit Pinders Vorstellung, denn mit der Benennung der *Herkunft* dieser Vorstellung (*Weltbild des 19. Jahrhunderts*) war dieser auch schon das Urteil gesprochen.

Was aber setzte Schmoll dem Geniebegriff Pinders kritisch entgegen? Schmoll nahm an, „daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende und erste Proben seiner ‚Genialität‘ ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen“ worden sei.²²⁹⁴ Doch sei diesem Bildhauer im Unterschied zum *Martinsmeister* „die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Stein-

2291 Zu den Voraussetzungen gehört nach Pinder namentlich eine Werkstatt, die dem *Naumburger Meister* zur Seite gestanden haben müsse: „Zunächst ist es von vorn herein nicht sehr wahrscheinlich, daß die reale Ausführung von 15 Statuen und sehr zahlreichen Relieffiguren einer Hand entstammt.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 939).

2292 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272).

2293 Vgl. Metz 1940, S. 172 (zitiert in Fußnote 1770) und Kap. XIX. 1 (*Das Mittelalterargument*).

2294 Schmoll 1966, S. 293, *Herv.*, G.S.

figuren“ nicht gegeben gewesen.²²⁹⁵ Das „Individuelle und so lebenswarm Organische“ sei recht eigentlich nur die Sache des *Martinsmeisters* gewesen, dessen Bildungen und „dessen Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar“ geblieben sei, worin man die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeisters* erblicken könne.²²⁹⁶ Schmoll diskutierte seinen Gegenstand in genau der gleichen Weise wie Pinder und andere Forscher, die von der Vorstellung einer Künstlerindividualität ausgingen. Methodisch war Schmoll ganz ebenso der Stilanalyse und dem Stilvergleich verhaftet, wie sie etwa Wilhelm Vöge in seinem Vortrag zur *deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* 1905 betrieben hatte.²²⁹⁷ Ja es scheint sogar, als habe sich Schmoll bei seiner Untersuchung an einem Ergebnis Wilhelm Vöges orientiert. Vöge hatte 1905 den Unterschied zwischen der Skulptur in Mainz und den Arbeiten in Naumburg (von denen Vöge noch annahm, dass sie die früheren seien) in dem Urteil zusammengefasst, die Mainzer Arbeiten seien *minder herbe* im Vergleich zu den Naumburgern und beide würden von zwei verschiedenen Bildhauern stammen, eine Auffassung, die als Leitspruch über Schmolls ganzer Untersuchung stehen könnte.²²⁹⁸

2295 Schmoll 1966, S. 294.

2296 Schmoll 1966, S. 301; *Herv.*, G.S.

Man vergleiche Schmolls Ansicht vom *Spürbarbleiben* des „so lebenswarm Organischen“, welches als „Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar bleibt“ und die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeister* ausmache, mit Pinders Diktum vom *riesenstarken Ich*, welches „auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 938.)

2297 Zu Wilhelm Vöge vgl. Brush 1996, S. 68 (zitiert in Fußnote 822). - Siehe auch Kap. V. 1.

2298 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 222 (zitiert in Fußnote 425). - Vgl. dazu auch Jahn 1964, S. 12; Schubert D. 1974, S. 80 u. 315; Hamann-MacLean 1982, S. 60 und Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 206f. (n.17).

Schmoll scheint bei Abfassung seiner Studie Vöges Vortrag von 1905 nicht gekannt zu haben, denn der Name *Wilhelm Vöge* wird von ihm nicht erwähnt und fehlt auch in seiner Literaturliste.

In einem *Literatur-Nachtrag* zur Neuherausgabe seines Aufsatzes 1985 in *Epochengrenzen und Kontinuität, Studien zur Kunstgeschichte, hrsg.v. Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert, München 1985* spricht Schmoll dieses Versäumnis selbst an:

„(...) schon Wilhelm Vöge (waren) 1905 die erheblichen Stildifferenzen zwischen den Hauptwerken in Mainz und in Naumburg aufgefallen (..), sodaß er sie nicht *einem* Meister zuschrieb. (*Sitzungsberichte d. Kunstgeschichtl. Ges. Berlin, 5, 1905, S.24ff.*; *dito in: »Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien«, Berlin 1958, S.219ff.*). Vöge ging freilich, dem damaligen Wissensstand entsprechend, noch davon aus, daß die Naumburger Skulpturen älter als die Mainzer seien, das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis sich also umgekehrt darstelle. Dennoch bleiben Vöges Beobachtungen bemerkenswert in ihrer stilkritischen Entschiedenheit. Sie waren mir bei der Abfassung meines Aufsatzes 1966 als Marginalie entgangen. Als ich sie danach erst entdeckte, bestätigten sie meine Auffassung vom grundsätzlichen Unterschied in der »persönlichen Handschrift«, - wenn man dies für die Praxis einer Bildhauerwerkstatt des 13. Jahrhunderts so formulieren darf.“ (Schmoll 1985

Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung

Schmolls charakterisierende Beschreibung der Skulpturen war in Vielem Vöges und Pinders Anschauungsweise verpflichtet, und von Letzterem scheint er auch die Vorstellung von den Anfängen der Tätigkeit des Mainzer *Lettnermeisters* in Naumburg übernommen zu haben.²²⁹⁹ Denn Schmolls Suche nach einer Erstlingsfigur im Naumburger Westchor für den aus Mainz zugewanderten *Naumburger Meister* kann an eine ähnliche, freilich eingehendere Betrachtung bei Pinder erinnern. Dieser ließ den Naumburger Meister den Übergang von der Skulptur der Lettnerreliefs zur Statuarik der Großfigur in Naumburg mit der Figur des Sizzo machen,²³⁰⁰ während Schmoll den gleichen Übergang an der Figur des Hermann exemplifizierte.²³⁰¹ Eine innere Entwicklung im Werk des Naumburger Meisters (nicht nur eine Zuschreibung bestimmter Werke) zu rekonstruieren hatte aber ein spezifisches Interesse der Forschung der 1920er Jahre ausgemacht - Pinder teilte dieses Interesse mit Panofsky und Jantzen, die in ihren Arbeiten gleichfalls Entwicklungsreihen der Stifterfiguren aufstellten -, und Schmoll rekurrierte bei Festlegung einer Erstlingsfigur im Naumburger Stifterchor unverkennbar auf diese Versuche der älteren Forschung.²³⁰² Die Kritik Schmolls an der Genievorstellung

(Nachtrag), S. 82.)

2299 Schmoll gibt dies auch an einer Stelle zu erkennen: „Hier [*sc. in den Mainzer Weltgerichtsreliefs*] möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, dumpfer und zähflüssiger, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art.“ (Schmoll 1966, S. 291.)

2300 Siehe Kap. X. 3 (Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

2301 „Das *unsichere Standmotiv*, die verblockteren Formen, der mehr flächenhafte Aufbau des Gesichts (...) kennzeichnen den Hermann als die abhängige Skulptur, die wahrscheinlich im Zyklus der Naumburger Stifter einen frühen Platz einnimmt, quasi als eines der *statuarischen Erstlingswerke* des an seiner großen Aufgabe dann wachsenden Hauptmeisters von Naumburg. Die Hermannstatue (...) ist (...) höchst einleuchtend als Arbeit des aus der Mainzer Werkstatt (und letzten künstlerischen ‚Lehre‘) kommenden Naumburger Meisters zu verstehen.“ (Schmoll 1966, S. 294; *Herv.*, G.S.)

Vgl. damit Pinders (1925, S. 32f.) Beschreibung des Sizzo als *Erstlingswerk* einer lebensgroßen Statue:

„Sizzo (...) ist wie von jenem [*sc. vom ‚Lettner‘*] her unmittelbar geholt, vergrößert - und vergrößert. Man darf nämlich nicht glauben, daß es so ohne weiteres möglich ist, den gleichen Lebensgrad, ja, die gleiche Qualität zu behalten, wenn etwa jemand (...) in kleinen Figuren zu denken, kleine Figuren als Träger einer Bewegung, einer Handlung, einer Stimmung und Stimme in der Gruppe zu bilden gewohnt ist, nun aber *zum ersten Male* eine lebensgroße Statue schaffen soll, die in sich selbst ponderiert. (...) wäre es nicht sehr natürlich, daß das *erste Ergebnis* ein Werk wie dieses [*sc. des Sizzo*] gewesen wäre? Als Ganzes nicht nur schwer, sondern geradezu schwerfällig, *ohne rhythmisches Standmotiv* (...). (Pinder 1925, S. 32f.; *Herv.*, G.S.)

2302 Siehe Kapitel X.1 (Panofsky 1924) (*Relative Chronologie der Naumburger Skulptur*);

Pinders reduzierte sich am Ende darauf, dass aus der Vorstellung vom *einen* Genie *zwei* werden, deren künstlerischen Werdegang der Autor mit den gleichen Kriterien zu erfassen suchte wie seine Vorgänger in der stilgeschichtlichen Forschung den Weg des *einen* Meisters eruiert hatten. Von dieser Forschung distanzierte sich Schmoll effektiv unter dem Titel einer *Kritik des Geniekults*, stand ihr aber tatsächlich viel näher als seine vehemente Kritik am *Weltbild des 19. Jahrhunderts* den Anschein zu machen versuchte.²³⁰³

4. Richard Hamann-MacLean (1971)²³⁰⁴

Der Begriff ‚Naumburger Meister‘

Richard Hamann-MacLean antwortete fünf Jahre nach seinem Beitrag zur Festschrift für Wolfgang Fritz Volbach, welche auch Hans Reinhardts und Josef Adolf Schmolls Abhandlungen zum *Problembereich des Naumburger Meisters* enthält, auf die Thesen dieser beiden Autoren mit einem erneuten Versuch, das Oeuvre des *Naumburger Meisters* abzustecken. An der Bemühung, einen künstlerischen Werdegang des anonymen Bildhauers zu rekonstruieren, wollte Hamann-MacLean trotz verschiedener Einwände festhalten - er selbst hatte diesem *Meister* in seiner Abhandlung von 1966 mit der Burgkapelle in Iben ein weiteres architektonisches Frühwerk zugeschrieben -, doch stellte er jetzt seinem erneuten Versuch, einen Werkkatalog des Bildhauerarchitekten vorzulegen, eine Begriffsdefinition voran, mit welcher er seine 1935 formulierte emphatische Vorstellung vom *Genie* eines *Meisters* relativierte.²³⁰⁵

X. 2 (Jantzen 1925) und X. 3 (Pinder 1925).

2303 Dass Schmolls Kritik am Geniekult auf dem selben Begriff der künstlerischen Persönlichkeit basiert wie die von ihm kritisierte Literatur, hat auch Kurt Bauch (1972, S. 225) betont: „Die kritischen Feststellungen Schmolls sind grundsätzlich nicht zu bezweifeln und nicht zu entbehren. Allerdings arbeiten auch sie mit unserem Begriff der künstlerischen Persönlichkeit als einziger Möglichkeit, dem Künstlerischen näherzukommen.“

2304 Zu Richard Hamann-MacLean, *Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims - Studien zum Problem des Naumburger Meisters III*, in: *Jahrbuch der Vereinigung ‚Freunde der Universität Mainz‘*, 1971, S. 22-42, vgl.: Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Boeck 1975, S. 85ff. / Sauerländer 1979, S. 228 (n.202), 234 / Scurie 1981b, S. 358 / Schubert E. 1982, S. 127f. / Brush 1993, S. 117 (n.59) / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227, 243 (n.180) / Brachmann 2001, S. 262 / Kurmann 2005, S. 111 (n.21) / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

2305 Zur Konsolfigur in Noyon schrieb Hamann-MacLean 1935 (S. 428f.):

„Das Wesentliche ist da, ist gelöst, das genügt dem jungen *Genie*. Das Gesicht der Figur zeugt von *werdender Meisterschaft*, ist stilistisch ein Vorläufer der rheinisch-weichen Art, lebendiges Fleisch und atmende Haut zu schildern (*Kopf mit der Binde*), doch ist die Modellierung noch fließender, nachgiebiger, impressionistischer, ähnlich wie beim *Kopf des*

In Erwiderung auf Schmolls Vorwurf, die Darstellung einer mittelalterlichen Künstlervita stelle nur die Projektion von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts dar und verfehle die ganz anders gearteten Verhältnisse des 13. Jahrhunderts, bot Hamann-MacLean eine Definition des Notnamens *Naumburger Meister*.²³⁰⁶ Er stellte klar, dass die mit diesem Namen evozierte Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit der Einschränkung unterliege, dass dessen Existenz durch keine historische Quelle zu belegen sei und sich diese Vorstellung nur einem stilkritisch als zusammengehörig aufgefassten Werk verdanke, einem Konsens der kunsthistorischen Forschung, die sich mit Hilfe dieses Notnamens über eine Gruppe miteinander verwandter Werke verständigen könne. In diesem Sinne begriff Hamann-MacLean unter ‚*Naumburger Meister*‘ „eine Gruppe von Werken der deutschen Skulptur und Architektur der Mitte des 13. Jahrhunderts, die zwar sicher nicht alle von einer Hand stammen, aber deren Stil - auch der ikonographische und architektonische - derart von einer überdurchschnittlich phantasievollen, in ihrem Menschenbild unverwechselbaren Künstlerpersönlichkeit geprägt ist, daß man diese Werke - so viel man neuerdings auch gegen den Geniebegriff einzuwenden hat - bei genügend weiter Fassung des Begriffs bedenkenlos unter diesem Notnamen zusammenschließen darf.“²³⁰⁷

Das Werk des Naumburger Meisters

Auf Basis dieser Definition, welche sich wie eine Zusammenfassung der stilgeschichtlichen Forschung der 1920er Jahre liest, die mit den Vorstellungen von Genie und Künstlerpersönlichkeit ja immer die Existenz einer Werkstatt verbunden und die Anteile von Meister und Werkstatt unter den Titeln Mitarbeiter, Gehilfen, Nebenmeister usw. eingehend zum Problem ihrer Händescheidungen gemacht

Reiters von Bassenheim. Sicher also ein *Jugendwerk*. Der *Naumburger Meister* als Lernender, als Mitglied einer Werkstatt endlich faßbar!“ (Herv.; G.S.) - Siehe Kap. XV. 2 (*Die Anfänge eines deutschen Bildhauergenies*).

2306 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272) und Kap. XXII. 3 (*Kritik der Genievorstellung*).

2307 Hamann-MacLean 1971, S. 22.

Hamann-MacLean greift die durch Schmoll vertretene These zweier Meister im Mainzer Dom - eines *Martinsmeisters* und eines *Lettnermeisters* (oder *Deesismeisters*) auf und versucht sie an ihrer Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit zu widerlegen:

„Schmoll (..) unterscheidet in Mainz den Meister des Martin und des Kopfes mit der Binde und andererseits den Deesismeister [*sc. Lettnermeister*]; nur den letzteren identifiziert er mit dem - jüngeren - Naumburger, der Mainz vor Vollendung der Lettner verlassen und Naumburg schon in den vierziger Jahren begonnen habe. Aber auch diese Rechnung geht, wie er selbst zugibt, nicht ganz auf, weil der Auferstehende stilistisch eine Mittelstellung einnehme, so daß also doch die Einmeister-Theorie wieder mehr für sich hat.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 27; siehe auch Fußnote 2276.)

hatte, suchte Hamann-MacLean eine hypothetische Vorstellung von diesem Meister zu geben.²³⁰⁸ Dabei stellte er seine ganze Untersuchung unter den Generalvorbehalt, dass alle Aussagen zum Werdegang des *Naumburger Meisters Hypothese* bleiben müssten.²³⁰⁹ Gleichwohl bildete die Darstellung eines künstlerischen Lebenslaufes das Hauptmotiv von Hamann-MacLeans erneuter Beschäftigung mit diesem Bildhauer und dessen mutmaßlichen Arbeiten in Frankreich, Mainz und Naumburg, wobei er sich mit dem *Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Doms und Reims* eines Thema annahm, welches auf völlig gegensätzliche Weise bereits durch Hans Reinhardt in der Festschrift Volbach 1966 behandelt worden war.²³¹⁰

Die Fragen, welche Hamann-MacLean besprach, waren die traditionellen einer stilgeschichtlichen Forschung: a) die Frage nach dem Oeuvre des *Naumburger Meisters* und nach den Stationen seines Wirkens, b) die Frage nach dem Zusammenhang von Architektur und Skulptur im Werk dieses Meisters, welche Hamann-MacLean selbst in seinem Aufsatz von 1966 im Sinne eines Bildhauerarchitekten beantwortet hatte, und c) die Frage nach der Chronologie der ihm zugeschriebenen Werke und ihrer stilgeschichtlichen Einordnung, die sich mit der Frage nach bestimmten Vorbildern (vor allem von Skulpturen der Kathedrale in Reims) verband.²³¹¹

In der Chronologie der Arbeiten in Mainz und Naumburg, den hauptsächlichen Wirkungsstätten des Naumburger Meisters, knüpfte Hamann-MacLean an Schmolls Darlegung in der Festschrift Volbach an, der sich seinerseits auf die Thesen Schlessingers und dessen *Frühdatierung* der Naumburger Skulpturen berufen hatte. Hamann-MacLean bemerkte, dass das Pendel in der Einschätzung des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs durch eine jüngere Studie Ernst Schuberts wieder zurückschläge und dieser Forscher erneut - wenn auch mit Vorbehalten - der

2308 Siehe Kap. X. 1 (Erwin Panofsky 1924) (*Der Wilhelm-Meister und weitere Händescheidungen*), Kap. X (Hans Jantzen 1925) (*Die Meisterfrage*) und X. 3 (Wilhelm Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizgo und die ‚Lettnergruppe‘ - ‚klassische Gruppe‘ - ‚lyrische Gruppe‘ - ‚späte Gruppe‘*).

2309 „Es liegt in der Natur der Sache - die Quellen lassen uns, wie so oft im Mittelalter, im Stich -, daß Antworten auf die Kernfragen *Hypothese* bleiben müssen.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23; *Herv.*, G.S.)

2310 Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2311 „Die Hauptaspekte des Fragenkomplexes werden heute sämtlich verschieden beurteilt. Die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters: gibt es einen oder zwei „Naumburger Meister“ (von den untergeordneten Kräften der Werkstatt abgesehen); war er Bildhauer und Architekt in einer Person oder nicht; wann sind seine Werke in Deutschland entstanden, seit dem Ende der dreißiger Jahre oder erst um und nach der Jahrhundertmitte? Wo liegt der Schwerpunkt seiner Ausbildung in Frankreich, in Amiens oder Reims?“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23.)

Urkunde von 1249 die Stelle einer Initialzündung für den Stifterzyklus einzuräumen gewillt sei, wodurch auch eine ältere Frage wieder an Aktualität gewinne, was der Naumburger Meister im Zeitraum zwischen 1239 und 1249 gemacht habe.²³¹²

Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland

Von dieser Frage ausgehend und unter der generellen Prämisse, dass jeder Rekonstruktionsversuch zum künstlerischen Werdegang des Naumburger Meisters aufgrund fehlender schriftlicher Zeugnisse *Hypothese* bleiben müsse, stellte Hamann-MacLean für die Naumburg-Forschung den bislang umfassendsten Versuch einer Entwicklungsreihe zum Werk des *Naumburger Meisters* vor, deren wichtigstes Ergebnis die Bekräftigung einer Zuschreibung bestimmter Arbeiten in Noyon und Metz an den *Naumburger Meister* und deren Neudatierung in die 1240er Jahre, d.h. in das Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249, darstellte. Hamann-MacLean entwarf das Bild eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Lehrzeit in Reims zunächst nach Mainz gekommen sei, um dort den Westlettner zu arbeiten. Danach habe ihn sein Weg zurück nach Frankreich, nach Metz und nach Noyon geführt, von wo er dann nach einer weiteren Tätigkeit in Mainz (am Ostchor) schließlich nach Naumburg gelangt sei.

2312 Hamann-MacLean misst den unsicheren Datierungen Ernst Schuberts eine hohe Bedeutung für die Forschung bei und akzeptiert (vorsichtig) dessen Revision der Datierungen Schlesingers, indem er, ausgehend von einer Datierung der Werke in Meißen in die 1260er Jahre auch die vorhergehenden Arbeiten der Naumburger Werkstatt wieder in eine spätere Zeit zu rücken sucht und sich so erneut eine Lücke zwischen den Daten 1239 (Weihe des Mainzer Doms) und 1249 (Spendenaufruf Bischof Dietrichs in Naumburg) auftue:

„Die relative Chronologie läßt sich, wie bei der Kathedrale von Reims, am besten vom Ende her aufrollen. Die festen Anhaltspunkte sind vorläufig folgende: Die jüngsten Untersuchungen von Ernst Schubert und Edgar Lehmann haben ergeben, daß die Skulpturen in Meißen kaum vor 1260 begonnen worden sein können. Sie setzen den Naumburger Westlettner voraus, der nachweislich erst nach Vollendung des Westchores errichtet wurde. Der Naumburger Westchor war spätestens um 1250 in Arbeit. Den Westchorbeginn, mindestens den Entwurf, auch den des Lettners, wiederum setzt die inschriftlich auf einem Strebepfeiler 1251 datierte (d. h. annähernd um diese Zeit begonnene) Klosterkirche von (Schul-)Pforta voraus, deren Baumeister unbekümmerter als der Naumburger Meister das Reimser Wandsystem imitiert und Naumburger und Ibener Anregungen verarbeitet. Schubert meint auch neuerdings wieder, daß in Naumburg selbst das bekannte Breve des Bischofs Dietrich vom Jahr 1249 mit der Nennung der Stifternamen annähernd den Anfang der Arbeiten dort angibt. Daß seine Formulierung die künstlerische Idee, eine konkrete Planung also, voraussetzt, ist ein naheliegender, wenn auch nicht beweisbarer Gedanke. Dieser Spätdatierung von Naumburg steht die Frühdatierung von Mainz gegenüber. Daß Mainz und Iben für Naumburg die Voraussetzung bilden, ist unbestritten. Frühdatierung heißt, daß die Domweihe von 1239 auch die Vollendung des Westlettners bedeutet (dem Iben stilistisch noch vorausgeht).“ (Hamann-MacLean 1971, S. 26.)

Hamann-MacLean traf für die Orte der Wirksamkeit des *Naumburger Meisters* nacheinander folgende Feststellungen: a) für *Mainz* (der ersten Station des Bildhauers nach seiner angenommenen Lehrzeit an der Kathedrale von Reims) stellte er einen *Mangel an Routine* in seinen Arbeiten fest, b) für die zweite Station, *Metz*, dass sie das *Mainzer Martinsrelief* (eine Arbeit der ersten Station) voraussetze, c) für die dritte Station, *Noyon*, dass sie den Arbeiten der letzten Station Naumburg *näher stehe* als denen in Metz, und d) für die vierte Station - erneut *Mainz* -, dass sie die Skulpturen des Ostchors wie den *Atlant* dem Werk des *Naumburger Meisters* hinzugefügt habe.

Zur Festlegung dieser neuen Chronologie berief sich Hamann-MacLean auf subjektive Einschätzungen, die er allerdings als allgemeine stilgeschichtliche Befunde vortrug: das erste Werk sei das *unroutinierte*, das zweite dasjenige, welches dem ersten folge, das dritte dasjenige, welches dem letzten näher stehe, und das vierte dasjenige, welches eine noch offenstehende Aufgabe in Mainz auf dem Weg des Meisters zu seiner letzten Station Naumburg erledigt habe. Daraus ergab sich für Hamann-MacLean folgender hypothetischer Werdegang des *Naumburger Meisters*: a) Reims (Lehrzeit) - b) Mainz (Westlettner) - c) Metz (Teilarbeiten) - d) Noyon (Teilarbeiten) - e) Mainz (Ostlettner) - f) Naumburg (Hauptwerk).²³¹³

Unter der Voraussetzung eines *späten Beginns in Naumburg* (womit in der Naumburg-Forschung ein Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor erst nach dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 gemeint war) schloss Hamann-MacLean damit an die erste (Westlettner-)Arbeit in Mainz einen zweiten Frankreich-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* an und ließ auf die Tätigkeit in Metz und Noyon (wozu noch ein unsicherer Aufenthalt in Reims hinzukam) eine zweite Arbeitsperiode in Mainz am dortigen Ostchor folgen, bei welcher der *Atlant vom Ostchor* entstand (der einzige Überrest der Ostchorarbeiten des *Meisters*), welcher in

2313 Der obenstehende Werdegang des *Naumburger Meisters* (nach der Version Hamann-MacLeans) lässt sich folgender Notiz des Autors entnehmen, die freilich erst entwirrt werden muss:

„Der *Mainzer Stil* ist generell durch einen *Mangel an Routine* gekennzeichnet, und das *Martinsrelief* und die *Seligen und Verdammten* stehen sich, wie man jetzt nach der Reinigung sehen kann, weit näher, gerade in dieser Beziehung, als man früher vermutete. Die Tatsache, daß *Noyon* wiederum *Naumburg* nähersteht als *Mainz* und der Stil des *Metzzer Apostelreliefs*, dem das *Mainzer Martinsrelief* vorausgeht, ebenfalls ausgeprägter als der *Mainzer Stil* ist und direkt zu den Engeln über dem Kruzifixus in *Naumburg* hinführt, paßt gut zu der Annahme, daß *Metz und Noyon* den Zeitraum zwischen Mainz und Naumburg ausgefüllt haben. Die spezifisch französischen (nicht-naumburgischen) Konsolen in Noyon stehen anscheinend mit den Türpfosten-Statuetten in Reims in engster Verbindung, die vor dem Beginn der inneren Westwandskulpturen einzureihen sind.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39; *Herv., G.S.*)

Hamann-MacLeans Sicht gegenüber den Arbeiten des Westlettners als das spätere und auch reifere Werk des *Naumburger Meisters* erschien.²³¹⁴ Die Betrachtung dieser Mainzer Figur bildete dann den eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung des Autors.

Der Atlant vom Ostchor als Werk des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an den *Naumburger Meister* stellte den Versuch dar, die stilgeschichtliche Diskussion zum Werk dieses Bildhauers seit den grundlegenden Arbeiten Otto Schmitts der 1930er Jahre umzuschreiben. Zeugen für Hamann-MacLeans Neuzuschreibung waren einerseits die Skulpturen der Kathedrale von Reims, andererseits das Spätwerk des Naumburger Meisters in Naumburg mit der Abendmahlsdarstellung am dortigen Westlettner. Hamann-MacLean wollte am *Ostchor-Atlant* eine Gewandbildung erkennen, die einerseits auf die Reimser Visitatiogruppe zurück, andererseits auf das Naumburger Abendmahlsrelief voraus verwies, wo die Falten des Tischtuchs eine mit den Gewandfalten des *Ostchor-Atlant* analoge Bildung zeigten.²³¹⁵ Ausschlaggebend für die Zuschreibung des *Ostchor-Atlant* an den *Naumburger Meister* aber war für Hamann-MacLean der Vergleich mit dem *Kopf mit der Binde*. Vor dem Hintergrund der Naumburg-Forschung stellte diese Begründung eine völlige Revision dar, denn sie stellte Otto

2314 „Will man für den äußeren Hergang eine Vermutung wagen, so ließe sich denken, im Hinblick auf einen späten Beginn in Naumburg, der Auftrag [*sc. für den Mainzer Ostchor*] sei nach der zweiten Rückkehr aus Frankreich, auf dem Wege nach Naumburg erteilt worden. Die ganze Ostanlage könnte eine nachträgliche, weniger dringende Ergänzung der neuen Domausstattung gewesen sein. Die Kapitelle der beiden Kragsteinsäulen scheinen, wenn nicht alles täuscht, fortgeschrittener zu sein als die des Westlettners. Wohl gemerkt, es bleibt dabei, was der Vergleich mit Reims ergab: die neue Stilstufe läßt sich nicht von den jüngeren Phasen in Reims her erklären; es handelt sich um das eigene innere *Reifen des Künstlers*.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2315 „Fragen wir uns schließlich noch, was denn nun das Besondere, das Mainzisch-Naumburgische an unserer Atlantenfigur ist. Da ist zunächst, gegenüber der großzügigen, manchmal fast saloppen Art, mit der bei den Reimser Atlanten die Form herausgehauen ist, eine detailliertere und stofflichere Schilderung des Anzugs; man sieht das am Handgelenk plissierte und in den genau gezeichneten Stiefeln steckende, eng anliegende Untergewand, den knielangen Rock mit den aufgestülpten Ärmeln und dessen Gürtung an der Hüfte, wo sich die Hand aufstützt. Ein Umhang, wie eine Decke über die rechte Schulter geworfen und am Halse dicht zusammengeschoben, zieht sich unter der linken Achsel hindurch über den Rücken und hängt in breiten Bahnen über den ausgestreckten Oberarm vor dem Körper herab. Ein Randstück des Tuchs bedeckt auch die linke Schulter. Die plastische Behandlung läßt jene für den Naumburger Meister stets charakteristische unauffällige Synthese von großflächig sich rundenden, breiten Faltenbahnen und schmalen Muldenfalten, wie mit dem Daumen eingedrückten, langgezogenen Dellen erkennen, die aus dem Repertoire der Reimser Schule des Meisters der Visitatiomaria stammen. All dies findet sich im Naumburger Abendmahlsrelief, besonders am Tischtuch, wieder.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39f.)



Abb. 356. Mainz, Dommuseum, Atlant von der ehemaligen Schranken- und Triumphanlage im Ostchor des Domes (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 1)

Schmitts eingehende stilkritische Untersuchungen zu beiden Figuren auf den Kopf, freilich ohne sich mit dessen Darstellung überhaupt auseinanderzusetzen, ja ohne diese auch nur zu erwähnen.²³¹⁶

Hamann-MacLean gab eine Charakterisierung der Mainzer Trägerfigur, welche die Zuschreibung an denselben Bildhauer, der auch den *Kopf mit der Binde* gemeißelt habe, begründen sollte. Hierbei bediente er sich eines assoziativen Verfahrens, welches den *Ostchor-Atlant* nicht nur mit dem *Kopf mit der Binde*, sondern einer ganzen Reihe von Werken in Beziehung setzte, die traditionell dem *Naumburger Meister* zugeschrieben wurden. Hamann-MacLean betrachtete den *Ostchor-Atlant* zunächst unter dem recht vagen Gesichtspunkt der *Vollkommenheit*. Diese Figur sei an sich vollkommen („Die Verstrebung des Körpers in sich ist eine *vollkommene*: fest auf der Standbeinseite, mit einer steilen

Diagonalen zwischen den Vertikalen der herabhängenden Stoffbahnen“). Sie bringe die ihr zugedachte Funktion, eine Last tragen zu müssen, vollkommen zur Anschauung („Das Verhältnis von Träger und Last könnte nicht ausgewogener sein“).²³¹⁷ Durch den Vergleichspunkt *Vollkommenheit*, welche keine anschauliche Bestimmung, sondern ausschließlich ein Werturteil des Autors war, näherte dieser die Figur dem *Kopf mit der Binde* an.

Indem Hamann-MacLean ferner die architektonische Funktion des *Ostchor-Atlant* als Tragefigur in einem umfassend existentiellen Sinn ausdeutete und in dieser Figur

2316 Zu Beginn seines Aufsatzes erinnert Hamann-MacLean an einige Namen der Naumburg-Forschung, darunter auch an den Namen Otto Schmitts: „Ich erinnere hier nur an Namen wie Schmarsow, Bergner, Friedrich Schneider, Gurlitt, Dehio, Vöge, Giesau, Deckert, Hamann, Jantzen, Pinder, Otto Schmitt (...)“. (Hamann-MacLean 1971, S. 22, n.1).

Otto Schmitts Name taucht dann noch zweimal in den Fußnoten in Hamann-MacLeans Abhandlung auf, das eine Mal indirekt durch einen Literaturverweis bei Schmoll (Hamann-MacLean 1971, S. 27, n.17) und dann noch einmal mit einer Erwähnung von Otto Schmitts zweibändigem Standardwerk über die *Gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters* von 1924 (Hamann-MacLean 1971, S. 31, n.28). Dass Otto Schmitt 1932 und 1934 in zwei Abhandlungen den *Kopf mit der Binde* ausführlich mit dem *Atlant vom Ostchor* im Mainzer Dom verglichen, also exakt dasselbe Thema wie Hamann-MacLean behandelt hat, erfährt man in Hamann-MacLeans Abhandlung jedoch *nicht* - nicht einmal durch einen Literaturverweis in den Fußnoten. - Siehe Kap. XIII. 4 (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2317 Hamann-MacLean 1971, S. 40.

das menschliche Thema *Belastung, Notwendigkeit, Zwang des Daseins* verkörpert sah, näherte er die Figur gleichzeitig den *Naumburger Stifterfiguren* an (in denen er Ähnliches symbolisiert sah). Daneben war der *Ostchor-Atlant* noch mit einer weiteren Figur vergleichbar, die dem von Hamann-MacLean selbst abgesteckten Werk des *Naumburger Meisters* angehörte, der Konsolfigur in Noyon, welche ähnliche Eigenschaften aufwies.²³¹⁸

Der entscheidende Vergleich aber, welcher den *Naumburger Meister* als Schöpfer der Skulptur des Mainzer Westlettners wie der Skulpturenfragmente vom Ostchor und des *Ostchor-Atlant* erweisen sollte, blieb für den Autor der Vergleich dieser Figur mit dem *Kopf mit der Binde*. Die Gemeinsamkeit beider Figuren sah Hamann-MacLean darin begründet, dass deren Köpfe „in Bau und Ausdruck des Gesichts“ verwandt seien, und dass diese Verwandtschaft paradoxerweise in einem Gegensatz liege, den Hamann-MacLean an einem anderen Werk des Naumburger Meisters in Mainz, dem *Bassenheimer Martinsrelief*, in analoger Weise ausgedrückt fand. Der *Ostchor-Atlant* und der *Kopf mit der Binde* sollten in ihrem physiognomischen Ausdruck denselben Gegensatz verkörpern, den das *Bassenheimer Martinsrelief* zwischen dem heiligen Martin und dem Bettler, zwischen „göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen“ darstelle, Gegensatzpaare, die Hamann-MacLean vom *Bassenheimer Martinsrelief* auf das Verhältnis zwischen *Ostchor-Atlant* und *Kopf mit der Binde* übertrug. Der thematische Gegensatz des heiligen Martin und des elenden Bettlers im *Bassenheimer Relief* erschloss für Hamann-MacLean per Analogie eine Gemeinsamkeit zwischen dem *Ostchor-Atlant* und dem *Kopf mit der Binde*, obwohl zwischen beiden Figuren kein thematischer Zusammenhang bestand und nur die

2318 „Das menschliche Thema ist, wenn man so will, *Belastung, Notwendigkeit, der Zwang des Daseins*. Merkwürdig, wie zuverlässig und sicher dieser Mensch das Richtige tut, mit welcher Selbstverständlichkeit er seine Situation meistert, indem er sich in sie fügt; wieviel Vertrauen er ausstrahlt. Das Thema der *Naumburger Stifterfiguren* scheint, mutatis mutandis, vorweggenommen, wenn man einmal nur ihre Aufgabe in der Architektur, im Bild der Wand des Chores ins Auge faßt. Zwar sind die Einzelfiguren hier, anders als in Mainz, Säulenfiguren. Sie ersetzen nicht die Architektur, sie interpretieren sie, wie am französischen Statuenportal der Zeit. Aber wo die Figuren zu zweit vor die Hauptpfeiler treten, sind die tragenden Gurtdienste, die Hauptkraftlinien des Baues, unterbrochen. Das Gerüst der Streben macht Platz, die Figuren übernehmen an dieser Stelle die Verantwortung wie der Atlant in Mainz, und doch anders: sie tun es ohne Zwang, gewissermaßen in freier Entscheidung. Aber die Kegelform der Dienstenden bei der Unterbrechung erinnert wieder an den Schulterrückhalt des Atlanten. Die zurückweichende Architekturform zeigt an, daß der Bau der Figur Raum gibt - ebenso abstrakt und darin echt mittelalterlich, wie der *Konsolenraum in Noyon* durch die Darstellung, die Architektur durch das Verhalten der Figur, deren Reagieren auf sie, quasi zur Bühne wird.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Phantasie des Künstlers (und des Interpreten) den Zusammenhang beider Figuren herzustellen vermochte.²³¹⁹

Von diesem Vergleich des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* leitete der Autor assoziativ weiter zu anderen Vergleichen, aus denen sich eine ganze Reihe von Vergleichen fortspann, welche den *Ostchor-Atlant* in den gesamten Werkkomplex (oder Kosmos) des Naumberger Meisters einbinden sollte. So ging Hamann-MacLean vom *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*, vom Kopf



Abb. 357 u. 358

Mainz, Dom- und Diözesanmuseum. Kopf mit der Binde vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Atlant aus dem Ostchor (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 24 u. 25)

mit der Binde zum *Bassenheimer Reiter*, vom *Bassenheimer Reiter* zur *Uta von Naumburg* und zum *Deesis-Christus in Mainz*, zum *Christus der Pilatusszene in Naumburg*, zum *Mönch mit der Kapuze in Mainz*, zum *rechten Apostel des Abendmahls in Naumburg* und zu den übrigen *Stifterfiguren* fort. Hamann-MacLean beschrieb all diese Figuren als *untrennbar*, als „von derselben menschlichen Substanz“, als „in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck“ einander *vorwegnehmend* und deswegen als Werke ein und desselben Meisters.²³²⁰

2319 „Sucht man nach Verwandtem in Bau und Ausdruck des Gesichts [*sc. für den Ostchor-Atlant*], dann fällt die Ähnlichkeit mit dem Kopf dieses Gekreuzigten, des *Kopfes mit der Binde*, auf, als sei er tatsächlich sein Gegenstück - in der *Phantasie des Künstlers* - gewesen, die Kehrseite desselben Menschen, so daß hier in zwei Einzelfiguren variiert wäre, was die *Begegnung von Martin mit dem Bettler* schon besagte: göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen, miteinander verbunden und doch durch den Mantel teilenden Schwertstreich getrennt wie zwei unversöhnliche Welten. Wenn man dem Martinsrelief zugute hält, was wir als den Mangel an Routine bezeichneten, dann wäre eben dieses ein Frühwerk in Mainz, vielleicht sogar ein Probestück, ein Ausweis des Meisters, dem wesentlich später der Adam novus folgte, das in der Formgebung sichtlich reifere Werk.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2320 „Den Kopf mit der Binde aber kann man *ebensowenig* von dem Martin des Reiterreliefs *trennen* wie von der Uta in Naumburg. In der Uta kehrt noch einmal dasselbe Gesicht wieder, nicht im Sinne einer Imitation, sondern als *neue Verwandlung*, als weibliche Variante *derselben menschlichen Substanz*, in der Formung noch einen Schritt weiter, bei aller Zartheit groß, klar, monumental. Der Weg, der durchlaufen wird, ist kein anderer als der, der von dem *Deesis-Christus in Mainz* zu dem *Christus der Pilatus-Szene des Abendmahls in Naumburg* führt, oder von dem *Mönch mit Kapuze im Zug der Seligen in Mainz* zu dem *Naumberger Apostel rechts am Abendmahlstisch*. Zwischen dem Kopf mit der Binde und Naumburg aber steht noch der *Atlant* - eine Brücke zu den *Stifterfiguren*, *in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck deren Reife schon vorwegnehmend*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Indem Hamann-MacLean implizit auf große Teile der Naumburg-Forschung anspielte, welche zuvor stilistische Zusammenhänge zwischen den genannten Figuren aufgezeigt hatte, erweckte er den Eindruck, dass auch der *Ostchor-Atlant* zu dieser Reihe von der Forschung als stilistisch zusammengehörig angesehener Figuren gehöre. Das aber war nicht der Fall. Die Naumburg-Forschung hatte - seit Otto Schmitts von Hamann-MacLean *nicht* erwähnter Untersuchung zum *Kopf mit der Binde* - den *Ostchor-Atlant* aus dem Werk des *Naumburger Meisters* ausgeschieden, und Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit dieser Forschung fand überhaupt nicht statt.²³²¹

Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters

In seiner Publikation zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* hatte Hermann Giesau 1925 einige Vierpassreliefs an der Westfassade der Kathedrale in Amiens als Erstlingswerke des *Naumburger Meisters* bestimmt und eine Suche der deutschen stilkritischen Forschung nach weiteren Jugendwerken des *Meisters* an nordfranzösischen Kathedralen ausgelöst. Giesaus eigene Funde waren durch Erwin Panofsky mit weiteren Entdeckungen an derselben Kathedrale in Gestalt einiger *Marmousets-Figuren* ergänzt worden,²³²² welchen weitere Zuschreibungen durch andere Forscher in Chartres, Straßburg und Metz folgten.²³²³ Mit der Neuauflage des zuerst 1925 erschienenen Naumburg-Buches Wilhelm Pinders im Jahr 1933 und mit Hermann Beenkens großer Monographie zum *Meister von Naumburg* 1939 hatte jedoch gegenüber dieser Zuschreibungsbegeisterung eine Tendenz kritischer Prüfung eingesetzt.²³²⁴ Vor dem Hintergrund einer durch Pinder

2321 Siehe den Nachweis in Fußnote 2316.

Otto Schmitt legte 1932 dar, dass die Gemeinsamkeit zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Atlant vom Ostchor* über einen gemeinsamen Schulzusammenhang nicht hinausgeht und gerade die Ähnlichkeit im mimischen Ausdruck den Unterschied in der *seelischen Belebung* zwischen diesen beiden Figuren umso deutlicher werden lasse. - Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293).

2322 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*) und Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*).

2323 Vgl. Pinder 1925, S. 23; Futterer 1928, S. 44ff. und Schmitt 1929, S. 103ff. - Siehe auch Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*).

2324 Pinder gibt im Vorwort der vierten Auflage seines Naumburg-Buches eine sachliche Übersicht über die Zuschreibungen zum Werk des *Naumburger Meisters*, welche durchweg - mit Ausnahme der Zuschreibung der rechten Apostelreliefs vom Liebfrauenportal der Metzger Kathedrale (Pinder 1933a, S. 10: *für den Verfasser höchst überzeugender Eindruck*) - distanziert sachlich ausfällt, worunter vor allem auch die Bewertung seiner eigenen Zuschreibung einer *Hirtenszene von Chartres* an den *Naumburger Meister* gehört, die durch Ilse Futterer bestätigt worden ist. Pinders Übersicht zu den Zuschreibungen liest sich - in Auszügen - wie folgt:

artikulierten (Selbst-)Kritik an *nicht selten widersprechenden* Zuschreibungsversuchen hatte der junge Richard Hamann-MacLean 1935 eine Konsolfigur in Noyon mit dem Anspruch veröffentlicht, in ihr das einzige tatsächliche Jugendwerk des Naumburger Meisters in Frankreich entdeckt zu haben, welches alle übrigen Zuschreibungsversuche von Jugendwerken des *Naumburger Meisters* an französischen Kathedralen gegenstandslos machen würde.²³²⁵

Um seine Zuschreibung von 1935 aufrecht zu erhalten, griff Hamann-MacLean 1971 das Thema wieder auf und setzte sich noch einmal mit Hermann Giesaus konkurrierender Zuschreibung Amiensener Vierpassreliefs auseinander. Hamann-MacLean verwies auf den Reliefstil des Naumburger Meisters, der wie die anderen Arbeiten aus seiner Hand sein Vorbild nicht in Amiens, sondern nur in Reims fin-

„Noch immer ist die *Gestalt des Naumburger Hauptmeisters* von verschiedenen *Versuchen der Klärung* umtastet, die sich *nicht selten* im einzelnen *widersprechen*. Diese Versuche betreffen die Vorgeschichte unserer Probleme. (.....). 1926 (...) äußerte (Panofsky) Zweifel an der sicheren Zugehörigkeit der Mainzer Westlettner-Reliefs, die zudem schon in sich stilistisch nicht einheitlich seien. Gleichzeitig verwies er auf die ‚marmousets‘ in Amiens als wahrscheinlich zum Lebenswerke des Hauptmeisters gehörig. 1927 erschien der (...) kleine Band von Hermann Giesau ‚Der Dom zu Naumburg‘. (...) seine Zuschreibung der Vierpässe von Amiens (...) hielt er aufrecht. 1928 verwies Ilse Futterer auf das Straßburger Relief des Isaak-Opfers (...). Sie nahm dieses Werk für nicht ganz sicher eigenhändig, erkannte aber die Hirtenszene von Chartres, auf die der Verfasser [*sc. Pinder*] in der ersten Auflage [1925] verwiesen hatte, erst vor dem Original, dann aber aus starker Überzeugung! an; wie es schien, bisher *als einzige* unter den Fachgenossen. (...). Giesau hat auch bereits vor zwanzig Jahren einige Relieffiguren in Metz *unserem großen Meister* zugeschrieben. Unabhängig davon veröffentlicht Otto Schmitt 1929 als ‚Bericht über eine unfertige Arbeit‘ seine Forschungen über das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz (...). Nur die Figuren rechts vom unteren Tympanonstreifen wurden hier herangezogen als ‚statuarische Reliefs‘; (...) (Schmitt war von den Fotos aus zu seinem, *für den Verfasser höchst überzeugenden Eindruck* gelangt). Gleichzeitig zog Schmitt übrigens eine ebenfalls sehr einleuchtende Verbindung von den linken Figuren des gleichen Streifens zum ‚Meister von Neuweiler‘ und damit zur Plastik des Mainzer Ostlettners. 1932 besprach er (...) den herrlichen Mainzer ‚Kopf mit der Binde‘ als Werk unseres Meisters, wobei er zugleich mit guten Gründen Panofskys Anzweiflung der Mainzer Reliefs widersprach. (...). Interessant ist eine Zusammenstellung alles dessen, was außerhalb Naumburgs *unserem großen Künstler* nahegebracht oder zugesprochen worden ist: Chartres, Westlettner (*Pinder*); Reims (*Giesau*, Antrittsvorlesung); Amiens, Vierpässe (*Giesau*), ‚marmousets‘ (*Panofsky*); Straßburg, Isaakopfer (*Futterer*, vorher *Giesau*); Metz, sechs Figuren vom rechten unteren Tympanonstreifen des Liebfrauenportales (*Schmitt*, vorher *Giesau*); Mainz, Westlettner (*Vöge*), Mainz, Kopf mit der Binde, Arm (*Schmitt*); Merseburg, Rittergrabstein (*Giesau*); Meißen, Zacharias (*Giesau*); Hörburg, Mutter Gottes (*Giesau*).“ (Pinder 1933a, S. 9f.; *Herv.*, G.S.) - Eine offensive Zuschreibungskampagne hört sich *anders* an als diese kritische Aufstellung bei Pinder.

Vgl. Beenken 1939a, S. 12 und Fußnoten 1682 u. 2272. - Siehe auch Kap. XVIII (*Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs*).

2325 Siehe Kap. XV. 2

den könne.²³²⁶ Der *einfirmig strenge Stil* in Amiens, das Fehlen der für die *Naumburger Gewandformen* typischen *Stauungen und Rundungen* würden die Vierpassreliefs in Amiens nicht nur als mögliche Jugendarbeiten, sondern auch als Anregungen für den Reliefstil des Naumburger Meisters ausschließen. Der *Naumburger Meister* hätte an der Kathedralbauhütte in Amiens nicht gedeihen können. Allein Reims habe den Nährboden für seine spezifische Begabung, wie sie auch seine späteren Werke zeigten, darbieten können. Die Kunst dieses Meisters habe ihre Wurzeln in der „innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte“, während sie als Ableger des „einseitigen Milieus von Amiens“ nicht denkbar sei.²³²⁷

Wenn nach Hamann-MacLeans Auffassung der junge Naumburger Meister seine Lehrzeit an der Kathedrale von Reims verbracht hatte, so war er an dieser Bauhütte nach Hamann-MacLean doch noch nicht als eigenständiger Bildhauer hervorgetreten. Die vielfältigen und ganz



Abb. 18: Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw).



Abb. 19: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links.



Abb. 20: Naumburg, Dom, Westletner, Häfcher in der Gefangennahme Christi.

Abb. 359-361. Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke (nw) / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links / Naumburg, Dom, Westletner, Häfcher in der Gefangennahme Christi (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 18-20)

2326 „Auf jeden Fall darf der Naumburger Reliefstil (...) als Weiterentwicklung, Bereicherung und Modernisierung des Reimser statuarischen Reliefstiles gewürdigt werden. Den Naumburger Reliefstil von Amiens abzuleiten, wie Giesau wollte, ist ein stilkritisches Mißverständnis; eine Entwicklung von dem Amienscher Flachrelief zum Naumburger Hochrelief zu konstruieren, ist grundsätzlich verfehlt.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 35.)

2327 „Der betreffende Amienscher Stil wird am besten durch die Reliefs repräsentiert, die Giesau dem Naumburger Meister zugeschrieben hat (vor allem die Flucht aus Ninive) Die Köpfe der Figuren sind hier aber so unverfälscht amiensisch, daß gerade die wichtigsten Kriterien für den Naumburger Meister entfallen. Der Gewandstil stellt ebenfalls nur eine jüngere Entwicklungsstufe des älteren, typisch amiensischen, *einfirmig strengen Stiles* dar. Es fehlen in Amiens vor allem die *Stauungen und Rundungen* der Mainzer und Naumburger Gewandformen, die aus der antikisierenden Richtung in Reims stammen. (...). Die Ableitung der Kunst des Naumburger Meisters aus dem einseitigen Milieu von Amiens trübt den Blick für die viel komplexere geistige Struktur dieser Kunst, für die der Boden nur in der innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte bereitet war. Nur so und aus der Tatsache, daß die dreißiger Jahre die entscheidenden waren, erklärt es sich auch, daß er, bei aller Modernität, die ihn vom Ekklesia-Meister in Straßburg und von Bamberg unterscheidet, so viel Reminiszenzen an die älteren Reimser Skulpturen später verarbeitet hat, besonders wenn es sich um größere Werke handelte.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 37f.)

unterschiedlichen Skulpturen der Reimser Kathedrale hätten dem jungen Bildhauer nur die Anregungen vermittelt. Kein einzelnes Werk weise eine so enge Verwandtschaft zu seinen späteren Arbeiten auf, dass es als eine Jugendarbeit dieses Bildhauers angesprochen werden könne. An der Kathedralbauhütte von Reims habe der junge Bildhauer mithilfe gelernt und diejenigen Arbeiten kennengelernt, welche ihm die entscheidenden Bildungseindrücke und Fertigkeiten vermittelten, die er



Abb. 362. Reims, Sixtusportal, Trumeau, Sockelrelief an der linken Seite (Aufnahme vor 1914)
(Aus: Hamann-MacLean/Schüssler 1996, Bd. 5, Abb. 204)

aufbewahrt und dann zu selbständigen Arbeiten umgeformt habe, von denen die erste außerhalb Reims in der kleinen Konsolfigur in Noyon greifbar sei.²³²⁸

Im *Bassenheimer Martinsrelief* habe der *Naumburger Meister* eine Sockelfigur mit der Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin zu Pferd am Sixtusportal der Nordfassade in Reims verarbeitet (Abb. 362), welches der junge Bildhauer genau studiert und als Eindruck in sich aufgenommen habe. Das Motiv des *Bassenheimer Martinsreliefs* sei sicher von diesem kleinen Sockelrelief abzuleiten, während die Gewandbildung der Mainzer Arbeit ihre Anregung vom sog. *Philippe Auguste* derselben Kathedrale erhalten habe, der auch für den *Bamberger Reiter Pate* gestanden hatte.²³²⁹

2328 „Dieser Reichtum, diese schillernde Fülle der Anschauung [*sc. der Kathedrale von Reims*] sind es, die den Naumburger Meister gefesselt und sich in seinem Werk später niedergeschlagen haben. Sicher hat er daran in Reims auch selbst mitgewirkt (als Gehilfe?, als Ornamentalspezialist?) und die Reimser Sachen vor Augen gehabt, beim Versetzen oder als die einzelnen Skulpturen noch in der Werkstatt zugänglich waren. Trotzdem läßt sich, wie wir sahen, in Reims nur ein letzter Grad größtmöglicher Annäherung an den spezifischen, später in Deutschland entwickelten Stil erkennen, anders als bei der Konsolfigur in Noyon, wo man es wagen kann, an eigenhändige Arbeit zu denken.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

2329 „Die allgemeine Anregung, die das kleine Martinsrelief am Trumeau des Papstportals in Reims für den *Bassenheimer Reiter* bedeutete, ist unverkennbar, aber die Gewandbehandlung ist von dem berühmten Reimser König abzuleiten, der bei dem *Bamberger Reiter Pate* gestanden hat.“ (Ebd.)

Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters

Eine kontroverse Auseinandersetzung führte Hamann-MacLean mit Hans Reinhardt um das Verhältnis der Mainzer zur Reimser Skulptur und gleichzeitig des *Naumburger Meisters* zu seinen französischen Voraussetzungen.

1911 hatte Georg Dehio im *Handbuch Südwestdeutschland* den Zusammenhang der Mainzer Lettnerkulptur des 13. Jahrhunderts zur Reimser Bauhütte aufgezeigt und für den Mainzer *Ostchor-Atlant* ein Vorbild unter den Trägerfiguren des Chors der Reimser Kathedrale angenommen.²³³⁰ Da der Kathedralchor in Reims nach Meinung der Forschung vor 1241 fertig gestellt worden war, ergab sich im Rückschluss für die Datierung der Mainzer Skulptur hypothetisch gleichfalls eine Entstehung vor diesem Zeitpunkt. In seinem Beitrag von 1966 hatte Reinhardt (wie gesehen) dieses Verhältnis von Vorbild und Datierung für die Mainzer Arbeit bestritten, indem er andere Trägerfiguren aus einer späteren Baukampagne in Reims, welche an der Nord- und Westseite der Kathedrale aufgestellt worden waren, als vorbildlich für die Mainzer Figur ansah, was Hamann-MacLean in seinem neuen Beitrag nun im Sinne Dehios zurückwies. Bevor Hamann-MacLean näher auf Reinhardts Unterscheidung und Aufteilung der Reimser Kathedralskulptur und deren mögliche Vorbildwirkung für die Mainzer Skulptur einging - er hielt sich dabei an Reinhardts nicht durchweg gesicherte Unterteilung der Reimser Skulpturen in vier Baukampagnen und vier überlieferte Baumeisternamen des 13. Jahrhunderts -, stellte er zu rechtweisend fest, dass Reinhardt seine Zuschreibung des Mainzer *Ostchor-Atlant* an ein bestimmtes Vorbild in Reims tatsächlich an einer *Nachbildung* des 19. Jahrhunderts vorgenommen habe. Reinhardt habe sich zudem an eine Nachbildung gehalten, deren Original nach seiner eigenen chronologischen Aufstellung einer noch späteren Baukampagne als der durch ihn angenommenen angehören musste.²³³¹

2330 „Zwei Säulen vom Lettner des Ost-Chors, die eine als *Atlant*, prachtvoll breit stilisierte Figur eines Werkmanns in der Zeittracht; er stützt sich auf eine Holzschwelle, die von der Last gebogen wird; *freie Erinnerung an die Atlanten am Chor der Kathedrale von Reims.*“ (Dehio 1911, S. 237; *Herv.*, G.S.) - Siehe Kap. VI. 3 (*Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom*).

2331 „Die Figuren am Chor [*sc. der Kathedrale von Reims, welche Dehio als vorbildgebend für den Mainzer Ostchor-Atlant genannt hatte; G.S.*] müssen vor der Bedachung und Einwölbung am Platz gewesen sein, sie sind also spätestens gegen Ende der dreißiger Jahre, teilweise womöglich geraume Zeit vor 1239, entstanden. Reinhardt glaubte die Ableitung der Mainzer Figur von den Atlanten des Reimser Chores damit widerlegen zu müssen, daß er diese, im Gegensatz zur Mainzer Figur, als ‚klein, zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern kantig vorspringend, mit dünnen Beinen und schmalen, wie ausgemergelten Gesichtern‘ charakterisierte, was nur für einige Figuren am Chor zutrifft [20 *Mainz und der Mittelrhein*, S. 225 u. *Abb. 112*], andererseits aber auch auf einige Figuren am Langhaus paßt. Dagegen verweist er auf einen Atlanten an der Nordseite des Langhauses [21 *Ebd. Abb. 111.*] (*Abb. 6*) als Repräsentanten einer Gruppe, die er als ‚wichtig, mit

Zu jeder These Reinhardts stellte Hamann-MacLean nun die Gegenthese auf. Wenn Reinhardt behauptete, dass sich alle Werke des Naumburger Meisters in Mainz auf die Baukampagne des Gaucher de Reims (1244-1252) zurückführen ließen, so konterte Hamann-MacLean mit der Behauptung, dass *mit Sicherheit* „keinerlei Einfluß der Reimser Skulpturenkomplexe aus den vierziger Jahren (...) im Werk des Naumburger Meisters zu spüren ist, geschweige denn ein Einfluß der noch jüngeren Gruppen aus den oberen Teilen der Westfassade.“²³³² Hamann-MacLean schied exakt diejenigen Teile der Kathedrale von Reims als vorbildgebend für die Arbeiten des Naumburger Meisters aus, die Reinhardt als die *ausschließlich* vorbildgebenden anführte. Entsprechend unterschieden sich die Datierungen der beiden Forscher. So stammten nach Hamann-MacLean die Quellen für den Stil des Naumburger Meisters in Mainz wie in Naumburg „sämtlich aus der Zeit *vor* 1241: es sind die Türstürze, die Ostchor-Atlanten und die Archivoltenfiguren der Südrose“,²³³³ während für Reinhardt die Arbeiten in Mainz erst *nach* 1244 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Gaucher de Reims), im Naumburger Westchor aber erst *nach* 1252 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Bernard de Soissons) entstanden sein konnten, weil sich die Bildhauer in Mainz und Naumburg an Vorbildern orientiert hätten, welche den Baukampagnen dieser beiden Architekten in Reims angehören würden.²³³⁴

Wichtiger noch als der Streit der Datierung erschien der methodische Unterschied in der Bewertung des Verhältnisses der Mainzer und Naumburger Skulptur zu ihren Reimser Voraussetzungen. Hamann-MacLean wollte das Verhältnis nicht unter dem Gesichtspunkt von Vorbild und Kopie, sondern unter dem einer Weiterentwicklung von Reimser Eindrücken durch den *Naumburger Meister* betrachten. So habe dieser in

festem Tritt, grimmig gebeugtem Nacken, eingestütztem Arm und breitgelegten Falten des Kleids' beschreibt. Bei dieser Figur handele es sich um eine Arbeit, die in die Zeit des vorletzten Architekten der Kathedrale gehöre - für ihn ist dies Gaucher de Reims, dessen Amtszeit man mit 1244 bis 1252 ansetzen müsse -, so daß hiermit schon von Reims aus ein späteres Datum gewonnen wäre. Anscheinend hat Reinhardt hier aber nach einer unzulänglichen Fotografie urteilen müssen und nicht bemerkt, daß es sich um eine im 19. Jahrhundert erneuerte, eher elegant zu nennende Figur handelt, von der man nicht einmal annehmen kann, daß sie die damals ersetzte ältere Figur kopiert. Außerdem ist dieser Atlant der dritte von Westen gerechnet; das Original gehörte demnach der letzten Bauperiode an und kann deswegen (um bei Reinhardts Terminologie zu bleiben) erst unter Bernhard von Soissons, d. h. in den fünfziger Jahren, vermutlich gegen Ende, entstanden sein. Damit kämen wir aber fast bis an den Zeitpunkt heran, an dem die Arbeiten nicht nur in Mainz, sondern auch in Naumburg beendet waren und Meißen begonnen wurde.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 28 u. n.20f.)

2332 Hamann-MacLean 1971, S. 35f.

2333 Hamann-MacLean 1971, S. 36.

2334 Siehe Kap. XXII. 2 (*Datierung der Mainzer Skulpturen - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims*).

den Naumburger Passionsreliefs die Reimser Zweischichtenkomposition mit ihrer Nebeneinander-Gruppierung der Figuren „räumlich umgedacht und derart in die Tiefendimension übersetzt, daß mehrere, eine Szene bildende Vorgänge, in verschiedene, sich überschneidende oder verzahnende Reliefebenen hintereinander verlegt“ seien.²³³⁵ Daraus leitete Hamann-MacLean ein Merkmal für die Arbeitsweise des *Naumburger Meisters* ab. Die Umsetzung des Reimser Vorbildes lasse diesen als „einen unvoreingenommen, kritisch seinem Gegenstand gegenüberstehenden Geist erkennen“, und zeige, „daß der Künstler zum biblischen Stoff - wie zum französischen Formenkanon - ein unabhängiges, persönliches Verhältnis besaß.“²³³⁶

Ein gewaltiges Oeuvre des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit der Abhandlung Hans Reinhardts von 1966 zeigte den kritischen Anspruch seiner Studie. Daneben wies diese auch anachronistische, ja phantastische und selbst unwissenschaftliche Züge auf. So umging Hamann-MacLean in seiner stilanalytischen Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an das Werk des *Naumburger Meisters* die unbedingt notwendige Auseinandersetzung mit Otto Schmitts klassischer Untersuchung zu dieser Figur. Mit seiner Zuschreibung, die einen zweiten Mainzer Aufenthalt des Meisters in den 1240er Jahren unterstellte, ging Hamann-MacLean zur Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit über, welche - man denke an Pinders *riesenstarkes Ich* - die ausgeprägten stilistischen Unterschiede der Skulpturen in Mainz, Noyon, Metz und Naumburg auf den bewussten Gestaltungswillen einer einzigen Künstlerpersönlichkeit zurückführte.²³³⁷ Hamann-MacLeans Ausführungen erinnerten in vielerlei Hinsicht an die stilkritischen Untersuchungen der Forschung der 1920er Jahre, an Pinders Naumburg-Monographie und an die Studie Jantzens, dessen Analyse der Naumburger Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt zweier Stileinflüsse - Jantzen nannte Reims und Amiens -, am Ende in die Vorstellung vom *einen Naumburger Meister* einmündete.²³³⁸ Ohne dass konkret von einer Mitarbeit von

2335 Hamann-MacLean 1971, S. 34f. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843) und Giesau 1927, S. 35 (zitiert in Fußnote 1125) (von denen Hamann-MacLeans Charakterisierung abgeschrieben sein könnte). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*).

2336 Hamann-MacLean 1971, S. 35.

2337 „Daß der Naumburger Meister heterogene Reimser Stilelemente bewußt aus Gründen des physiognomischen Kontrastes und der Charakteristik verwendete, lehrt die Naumburger Statue des Wilhelm von Kamburg; dessen Empfindsamkeit und lyrisches Pathos werden durch Elemente des Visitationis-Meister-Stils instrumentiert, während die Energie eines Ekkehard (...) aus den robusteren Formen des neuen Stiles der Türsturzeliefs gewonnen ist.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

2338 Zu Jantzen siehe Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amiensener Gewandstil als*



Abb. 21: Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes.



Abb. 22: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole.

Abb. 23: Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsolle der 2. Gewändefigur, rechts.

Abb. 363-365.

Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole / Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsolle der 2. Gewändefigur, rechts
(Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 21-23)

Werkstattmitgliedern die Rede wäre, denen Hamann-MacLean bestimmte Arbeiten zuwies - wie dies Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder in ihren Arbeiten der 1920er Jahren konkret vorgeschlagen hatten - vollzog Hamann-MacLean eine gewaltige Ausdehnung des Oeuvres eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Version zunächst alle Arbeiten am Westlettner im Mainzer Dom, danach in Frankreich Arbeiten in Metz und Noyon von unbestimmtem Umfang ausführte, anschließend nach Mainz zurückkehrte, dort Skulpturarbeiten im Ostchor des Doms fertigstellte, bevor er nach Naumburg weiterzog, wo er noch ein ganzes Lebenswerk vollbrachte.

Hamann-MacLeans anfänglicher Rekurs auf die historische Forschung blieb für seinen durchgeführten Versuch, ein Oeuvre des *Naumburger Meisters* zusammenzustellen, ohne Bedeutung. Die potentiellen Auftraggeber der Skulpturarbeiten - in Mainz waren es Erzbischof Siegfried von Eppstein, in Naumburg Bischof Engelhard, Bischof Dietrich und das Domkapitel - fanden in Hamann-MacLeans Gedankenreise zu den Wirkungsstätten des *Naumburger Meisters* keine Erwähnung. Bistumspolitische Zusammenhänge, die sich aus den Personen der potentiellen Auftraggeber ergeben mussten und Rückschlüsse auf die Hintergründe des Auftrags an den Hauptorten der Wirksamkeit dieses Bildhauers in Mainz und Naumburg erlaubt hätten, spielten in Hamann-MacLeans ebenso abstraktem wie radikalem Bild von einer Künstlerpersönlichkeit keine Rolle. Der Autor nahm den selbst formulierten Vorbehalt - alle Angaben zum Oeuvre des Naumburger Meisters seien *Hypothese*, so Hamann-MacLean selbst zu Beginn seiner Abhandlung - nur zum Vorwand, einen Werdegang des Bildhauers mit den Stationen Reims - Iben - Mainz - Metz - Noyon - Mainz - und Naumburg zu rekonstruieren, der keine Rücksicht auf historische Zusammenhänge nahm, welche der Autor anfänglich nur erwähnte, um sie hinfort in seiner Abhandlung nicht weiter zu berücksichtigen.

Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor) und sein Resümee (Jantzen 1925, S. 256; zitiert in Fußnote 892); zu Pinder siehe Kap. X. 3 (*Genie und Werkstatt*) und seinen schon mehrfach angeführten Ausspruch vom *Naumburger Meister* als *riesenstarkes Ich*, welches den *Eindruck der Unterschiede* zwischen den Skulpturen in sich vereinigt habe (Pinder 1925, S. 18f., zitiert in Fußnote 938).

XXIII. Zusammenfassende Erklärungsversuche zum Naumburger Stifterzyklus

1. Willibald Sauerländer (1979)²³³⁹*Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes*

1977 wurde in Stuttgart unter dem Titel *Die Zeit der Staufer* eine große Ausstellung über *Geschichte, Kunst und Kultur* dieser Epoche veranstaltet, die aus Anlass des 25jährigen Bestehens des Landes Baden-Württemberg unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten stattfand. Für die Katalogbände hatte Willibald Sauerländer die Kommentierung der Skulpturenwerke übernommen und dabei auch sieben in Gipsabgüssen aufgestellte Naumburger Stifterfiguren besprochen. Im Aufsatzband des vierbändigen Katalogs von 1977 steuerte Sauerländer außerdem einen Überblicksartikel über *Die bildende Kunst der Stauferzeit* bei, worin er die Naumburger Bildwerke noch einmal in den Zusammenhang einer stilgeschichtlichen Entwicklung einordnete.²³⁴⁰ Sauerländer betonte dabei die *Lebensnähe* der Naumburger Figuren - es seien Bilder, „die mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen: die Markgrafenpaare mit allen Zeichen ihres hohen Standes, Schwert, Schild und Diadem“ und eine „adlige Witwe, welche versunken den Psalter betet“.²³⁴¹

Über den Charakter des Bildhauers dieser Werke fällt Sauerländer ein widersprüchliches Urteil. Einerseits sah er die Entstehungsvoraussetzung des Zyklus

2339 Zu Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 5 (Supplement): *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, S. 169 - 245, vgl.: Schubert E. 1982, S. 130ff., 135 (n.69) / Schubert (1983)2003, S. 224 (n.18) / Schubert E. 1983b, S. 178 (n.36) / Reinle 1984, S. 82f. / Wollasch 1984, S. 354, 363f., 365f. / Grape 1985, 32 (n.4) / Oexle 1985, S. 86 / Möbius 1989a, S. 98, 108 / Scirie 1989a, S. 341f. / Schubert E. 1990, S. 67f. (n.11) / Wollasch 1991, S. 171 / Halbertsma 1992, S. 130 / Brush 1993, S. 117 / Derenthal/Philp 1993, S. 60 (n.5) / Sauer 1993, S. 11 (n.1, 3) / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112f. / Nußbaum 1994, S. 82f. / Schubert E. 1994, S. 9ff. / Winterfeld 1994, S. 290 (n.4) / Dautert/Plaumann 1996, S. 297 (n.3f.), 298f. (n.14, 17), 302 (n.22), 305 (n.38), 306 (n.48f.) 308 (n.56) 309 (n.65-68, 70, 72), 310 (n.74f.) / Gabelt/Lutz 1996, S. 274 (n.17), 279 (n.29, 31), 282 (n.41), 290 (n.78), 292 (n.98) / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227 (n.160) / Lutz 1996, 456f. (n.31, 74, 78, 90) / Reudenbach 1996, S. 813 / Cremer 1997, S. 53 / Ullrich 1998, S. 81 (n.139) / Schwarz 2000, S. 152f. / Brachmann 2001, S. 262f. / Horch 2001, S. 170 (n.759), 186, (n.826) / Jung 2002, S. 20 (n.50), 209f. (n.46, 48), 294 (n.39) / Jung 2003, S. 52 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187f., 189f. / Schürmann 2006 (Ms.), S. 73, 98ff. / Kunde 2007, S. 214, 220, 237.

2340 Willibald Sauerländer, *Die Skulptur*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 1: *Katalog*, hrsg. v. Reiner Hausberr, Stuttgart 1977, S. 310-377 [Sauerländer 1977, I] und ders., *Die Bildende Kunst der Stauferzeit*, in: *Die Zeit der Staufer*, Band 3: *Aufsätze*, S. 205-229 [Sauerländer 1977, III]. (Band 2 enthält die Abbildungen, Band 4 Karten und Stammtafeln).

2341 Sauerländer 1977, I, S. 312.

darin, dass der singuläre Auftrag ein „bildhauerisches *Genie*“ gefunden habe,²³⁴² andererseits kritisierte er die Vorstellung eines *Naumburger Meisters*, „dessen Spuren wir von Frühwerken an französischen Kathedralen bis zu seinen reifsten Schöpfungen an thüringischen und sächsischen Domen verfolgen könnten“. Es sei dies eine „*Genievorstellung* späterer, weniger gebundener Zeiten“, die durch die Forschung zunehmend abgelehnt werde.²³⁴³ Sauerländer spannte den Bogen staufischer Plastik vom Grabmal Erzbischof Friedrichs I. im Magdeburger Dom bis zu den Naumburger Stifterfiguren als den repräsentativen Bildwerken dieser Epoche, in denen sich „in der hieratischen Feierlichkeit hier, der *bezwingenden Lebensnähe* dort (..) Beginn und reifste Entfaltung staufischer Skulptur gegenüber(stehen)“ würden.²³⁴⁴

Die Stuttgarter Ausstellung von 1977 fand ein starkes, überwiegend positives Echo.²³⁴⁵ Allein in den *Kritischen Berichten* erschien eine Besprechung unter dem Titel *Staufische Blüten*, in welcher ihr Autor Wolfgang Grape sich polemisch gegen die ganze Tendenz der Stuttgarter Ausstellung wandte.²³⁴⁶ Grapes in lockerer, unsystematischer und wenig stringenter Form vorgetragene Bemerkungen, die den Ansichten verschiedener Autoren der Katalogbände gewidmet sind, richteten sich vor allem gegen Willibald Sauerländer, dessen Auffassung von der staufischen Kunst der Rezensent prinzipiell für verfehlt hielt. Grape unterstellte Sauerländer eine nationale Verklärung der staufischen Epoche²³⁴⁷ und eine panegyrische Übertreibung der Rolle der beiden Stauferkaiser Friedrich Barbarossa und Friedrich II. für die deutsche Kunst.²³⁴⁸ Er kritisierte Sauerländers Auffassung von einer

2342 Sauerländer 1977, I, S. 334 (Nr. 452).

2343 Sauerländer 1977, I, S. 335 (ebd.) (*Herv.*, G.S.).

2344 Sauerländer 1977, III, S. 218.

2345 Vgl. u.a. Peter Kurmann in: *Kunstchronik* 30 (1977) S. 505-517; Hubert Glaser in: *Pantheon* 35 (1977) S. 262-265; Helga Georgen in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 73-83; Xenia Muratova in: *Burlington magazine* 119 (1977) S. 730-734 und Gérard Cames in: *Scriptorium* 32 (1978) S. 305-309.

2346 Wolfgang Grape, *Staufische Blüten*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 68-89.

2347 „Mit einem Paukenschlag beginnt Willibald Sauerländer seine Übersicht über ‚Die bildende Kunst der Stauferzeit‘: ‚Staufische Kunst! Der klangvolle Name ruft unverwechselbare Bilder in Erinnerung‘ (III, S. 205). (.....). Das große ‚D‘ dieses Reiches ertönt als Leitmotiv in Sauerländers Anschauung (...).“ (Grape 1977, S. 68.)

2348 „Damit ist die Bahn freigegeben für Sauerländer, ‚die hervorragende Rolle‘ Barbarossas bei der Erbauung von Adelssitzen zu unterstreichen, die von der ‚Blüte höfischer Kultur‘ zeugen (III, S. 212). Hinsichtlich des Kirchenbaus strengt sich der Kunsthistoriker an, zumindest indirekt kaiserliche Größe leuchten zu lassen: ‚der Georgenchor des Bamberger Domes ... gehört zu den festlichsten Schöpfungen der staufischen Architektur. Bauherr war der dem Stauferkaiser Friedrich II. nahestehende Bischof Ekbert von Andechs-Meran“ (III, S. 208).“ (Grape 1977, S. 71.)

„Der (..) Apologet damaliger Machtverhältnisse, Sauerländer, betont unentwegt an der

unabhängigen Stellung dieser Kunst gegenüber dem Westen, indem Sauerländer keinen Zusammenhang mit französischen Werkstätten, etwa in der *Figurenauffassung*, sehen wolle.²³⁴⁹ Sauerländer würde auf diese Weise ein verzerrtes Bild deutscher Kunstproduktion im 13. Jahrhundert vermitteln, und diese Produktion zudem noch in Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern begreifen.²³⁵⁰

Grape bezeichnete Sauerländers Standpunkt als *hinterwäldlerisch*, insofern dieser den französischen Einfluss nicht anerkennen wolle.²³⁵¹ Auf der anderen Seite verwickelte sich Sauerländer in Widersprüche, wenn er plötzlich von einer Offenheit der staufischen Kunst gegenüber dem Westen um 1240 spreche.²³⁵² Grape referierte Sauerländers widersprüchliche These von der Eigenständigkeit der staufischen Kunst, die mehr und mehr „von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert“ werde und deren *Blüte* schließlich „durch den Einbruch der westlichen

Kunst ‚alles, was an ihr heiter und hell, in einem tieferen Sinne edel und den früheren Jahrhunderten des Mittelalters gegenüber befreiend ist ...‘ (III, S. 229). Hier feiert der panegyrische Überschwang des Historiographen Barbarossas, Otto von Freising, muntere Wiederauferstehung (...).“ (Grape 1977, S. 85.)

2349 „Sogar die Glasmalereien ‚im Naumburger Westchor, ja noch im hochgotischen Langhaus des Straßburger Münsters‘, in denen die gotische Figurenauffassung geradezu ins Auge springt, sollen ‚von Technik und Stil der gleichzeitigen französischen Werkstätten unberührt‘ geblieben sein (III, S. 220). Die Übertreibung deutscher Unabhängigkeit korrespondiert mit dem Überschwang sich echoartig wiederholender gefühlsbetonter Urteile, die auswechselbar sind.“ (Grape 1977, S. 74.)

2350 „Das verzerrte Bild der deutschen Unabhängigkeit vom Westen wird kombiniert mit der Überbewertung des Byzantinischen. Nur konsequent, daß auch im Stilkundlichen die Relationen durcheinander geraten.“ (Grape 1977, S. 76.)

2351 „Was nicht sein kann ..., denn Sauerländer erblickt ‚in der Harzgegend‘ ‚die schöpferische Kraft dieser Landschaft, mit der sich damals, was den Rang der Skulptur wie der Malerei angeht, keine andere Region des staufischen Reiches messen konnte‘ (III, S. 225). Verständlich, denn selbst vom Blocksberg aus kann weder Lüttich, Köln, Mainz, Bamberg, Straßburg oder Italien gesehen werden. Wie *hinterwäldlerisch* der Standpunkt ist, zeigt der Satz: ‚Die Buchkunst der rheinischen Gebiete von Köln bis Straßburg kennt keine Werke vergleichbaren Ranges‘ (III, S. 223). Das bedeutet, das Kölner Perikopenbuch (*Paris, B.N., Lat. 17325 - nicht auf der Ausstellung*), die Arnsteiner Bibel (*Nr. 716*), das Speyerer Evangelistar (*Nr. 718*), der ehem. Hortus Deliciarum (keine der erhaltenen Kopien auf der Ausstellung), die Kölner Königschronik (*Nr. 752*), die Heisterbacher Bibel (*Nr. 753*) oder das Aschaffener Evangeliar (laut Sauerländer weniger ‚raffinierte‘ Binnenzeichnung als im Goslarer) können nicht mit der ‚schöpferischen Kraft‘ im sächsischen Walde konkurrieren!“ (Grape 1977, S. 78; *Herv., G.S.*)

2352 „Typisch für das Spektrum kunsthistorischer ‚Weitsicht‘ ist die Flexibilität Sauerländers. Nun plötzlich (gemeint ist die Zeit um 1240) ‚auf ihrem Höhepunkt ist diese staufische Kunst nach vielen Seiten offen, und gerade darin ist sie etwas Besonderes im damaligen Europa ...‘ Doch auf derselben Seite (III, S. 223) kann man nachlesen: Während sich in England und in Frankreich ‚längst die Gotik durchgesetzt hatte, verharrte (!) die deutsche Malerei bis über die Mitte des 13. Jh. hinaus bei dieser eigentümlichen Darstellungsweise“. (Ebd.)

Gotik geknickt“ worden sei.²³⁵³ Er verwarf Sauerländers Beitrag schließlich völlig mit dem Argument, dessen Darstellung sei „im Grunde eine einzige Negation des Geschichtlichen“, in der sich das Bemühen entziffern lasse, „anachronistische Lebensverhältnisse zu bewahren und als vorbildlich hinzustellen.“²³⁵⁴

Reaktion auf eine Kritik

Zwei Jahre später nahm Willibald Sauerländer im Ergänzungsband zur Stuttgarter Ausstellung die Gelegenheit wahr, auf Grapes Kritik und dessen grundsätzliche Vorwürfe zu antworten. Er tat dies ohne den Verfasser des Beitrags der *Kritischen Berichte* mit Namen zu nennen.

Um das eigene wissenschaftliche Selbstverständnis und Renomee sowie die eigene Stellung innerhalb der Skulpturenforschung des 13. Jahrhunderts darzulegen, holte Sauerländer weit aus. Er gab eine Skizze zur Naumburg-Forschung und rekapitulierte die Thesen und Anschauungsweisen, welche Wissenschaft und Altertumskunde zum Stifterzyklus seit den Tagen des Naumburger Dompredigers Johannes Zader im 17. Jahrhundert bis zu den Bemühungen der modernen Forschung geleitet hätten. Vor allem antwortete Sauerländer auf den Vorwurf (ohne ihn explizit aufzugreifen), er habe in *hinterwäldlerischer* Weise die Abhängigkeit der Naumburger Skulptur (und der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert überhaupt) von der französischen Produktion nicht anerkannt und die These vertreten, die *Blüte* „jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst“ sei „durch den Einbruch der westlichen Gotik ... geknickt“ worden.²³⁵⁵ Sauerländers Antwort bestand in einer ausführlichen Studie zu den französischen Vorbildern für den Naumburger Figurenzyklus, wobei er seine Überlegungen nicht auf die Skulptur beschränkte,

2353 „Da wurde ‚die Blüte‘ ‚jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst ... durch den Einbruch [der] westlichen Gotik ... geknickt‘ (Nr. 447) (...). Oder gotischer Rauhreif bedroht die staufischen Blüten, denn ‚ein erster Anflug von Gotik liegt über diesen brillanten Bildern, effektiv und erkältend zugleich‘ (III, S. 223). Zu ‚einer Zeit, als die Eigenständigkeit der staufischen Kunst mehr und mehr von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert wird‘ (III, S. 224), wird der ‚grandiosen Schwerfälligkeit‘ der Architektur, der ‚Vielfalt individueller Lösungen‘ durch den ‚Einbruch der Gotik . . . ein Ende‘ gesetzt (III, S. 209). Der verwirrte Leser (gotische Regionalstile, aber keine Vielfalt?) wird vollends desorientiert, wenn Sauerländer im Medium der Plastik ‚die Natürlichkeit und Menschlichkeit der neuen gotischen Formen - ihr Adel und ihr Lächeln‘ rühmt (Nr. 440), daneben aber einen ‚ersten Anflug gotischer Stilisierung‘ im Hildesheimer Taufbecken beobachtet (III, S. 229) und - um das Maß voll zu machen - von ‚der staufischen Kunst‘ behauptet: ‚der neuen Kultur Frankreichs hat sie sich weit geöffnet‘ (III, S.229).“ (Grape 1977, S. 81.) - Zur Metaphorik des *Blühens* vgl. Grape 1977, S. 83.

2354 Grape 1977, S. 88.

2355 Grape 1977, S. 81 (zitiert in Fußnote 2353).

sondern eingehend die Architektur in seine Analyse mit einbezog.²³⁵⁶ Daneben behandelte er Programm und Ikonographie des Stifterzyklus gleichfalls unter der Voraussetzung französischer Vorbilder und untersuchte näher die Übertragung höfisch-französischer Lebensformen auf den Figurenzyklus unter dem Titel eines *Fürstenspiegels*. Ferner verglich er die Stifterbilder mit anderen Darstellungen des Stiftergedenkens und kam zu dem Schluss, dass es sich um *Memorialbilder* handle, die von Gedächtnisgrabmälern wohl zu unterscheiden seien.

Mit dieser These stellte sich Sauerländer in Gegensatz zur herrschenden Auffassung eines großen Teils der damaligen Forschung, vor allem Ernst Schuberts, welche im Konzept eines liturgischen Totengedenkens den Schlüssel zum Verständnis des Stifterzyklus erblicken wollte. Sauerländer setzte sich mit diesem Konzept ausführlich auseinander und besprach auch die bauarchäologischen Annahmen Schuberts, welcher im Westchor des Naumburger Doms den Nachfolgebau einer Marienstiftskirche und die Übernahme von Funktionen eines solchen Marienstifts darin sehen wollte. Das Leitmotiv von Sauerländers Untersuchung aber war die Einbindung der Naumburger Bildwerke in eine *europäische*, und das hieß für ihn französische Entwicklung, die der Autor auch dann nicht aus dem Auge verlor, wenn die Sache selbst, die Figuren in ihrer Erscheinung, in ihrem ikonographischen Zusammenhang und Zweck, auf ganz andere Voraussetzungen und Hintergründe verwiesen, die mit französischen Vorbildern und Verhältnissen nichts mehr zu tun haben.



Abb. 366
Naumburg, Dom, Westchor von Nordwesten
(Foto Marburg)

Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors

Sauerländer attestierte dem Baumeister des Naumburger Westchors eine „unübersehbare primäre Kenntnis des hochgotischen Systems“ der Reimser Kathedrale, welches dieser Baumeister jedoch nur zurückhaltend angewendet habe.²³⁵⁷ Die „Ökonomie bei der Bauausführung“ deutete auf die Absicht des Baumeisters hin, „die jüngeren, modernen Teile den schon vollendeten,

2356 Sauerländer verweist in diesem Zusammenhang *en passant* auch auf die Forschungen Richard Hamann-MacLeans „zum Problembereich Reims/Mainz/Naumburg“. (Vgl. Sauerländer 1979, S. 228 (n.202)).

Siehe auch Kap. XXII. 4 (*Baukampagnen an der Kathedrale in Reims und ihr Einfluss auf das Werk des Naumburger Meisters*).

2357 Sauerländer 1979, S. 180.

älteren Partien des Domes in ihrer Erscheinung wenigstens relativ anzugleichen“ und ein „importiertes modernes Bauverfahren“ mit „retardierenden örtlichen Konditionen“ in Einklang zu bringen. Entstanden sei eine Architektur, die eine „Position *à part* zwischen dem französischen hochgotischen Skelettbau und der einheimischen spätromanischen Quaderarchitektur“ einnehme.“²³⁵⁸

Eine andere Gruppe französischer Bauten, die von Robert Branner unter der Bezeichnung ‚Court Style‘ zusammengefasst würde, käme aus stilistischen Gründen als Vorbildgeber für den Naumburger Chor nicht in Betracht.²³⁵⁹ Dieser zeige vielmehr in vereinfachter Form bestimmte Charakteristika der Reimser Kathedrale, wie „das klassische System des Aufrisses“ aber auch Einzelformen wie die „Fenster mit zwei Lanzetten und bekrönendem Sechspäß“, welche „eine Abwandlung des berühmten Maßwerkfensters von Reims“ darstellen würden. Auch die „eigenartigen Bekrönungen der Strebepfeiler am Äußeren des Naumburger Chores“ seien „wohl nichts anderes als bescheidene Rückbildungen der Reimser Fialen“ und die Naumburger Wasserspeier „dürften Variationen entsprechender, heute im Original freilich kaum mehr erhaltener Bildungen an der Reimser Kathedrale sein.“²³⁶⁰

Das System des Wandaufbaus der Seitenschiffe in Reims mit einem Laufgang über der Sockelmauer vor einer Fensterwand zwischen Strebemauern sei im Naumburger

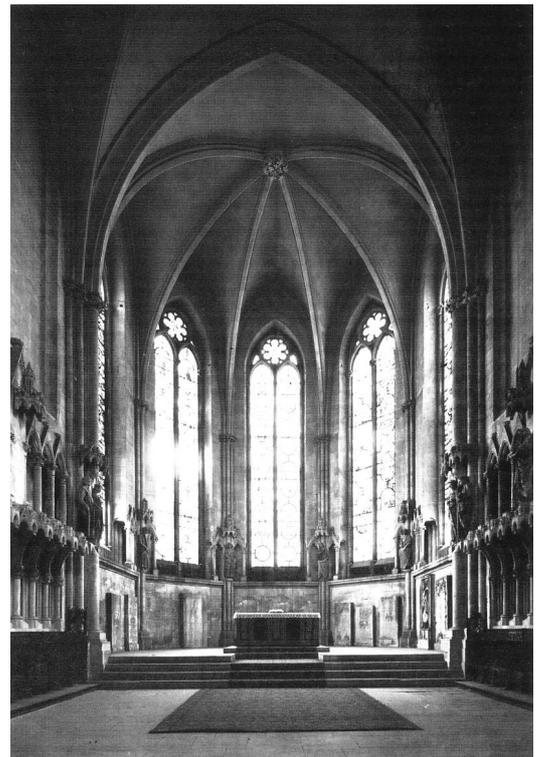


Abb. 367
Naumburg, Dom, Westchor
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 84)

2358 Ebd.

„Dehio hat diese Leistung schon 1901 (...) vorzüglich beschrieben: ‚Künstlerisch am höchsten steht der Westchor des Naumburger Domes . . . die Formen schlicht, doch schon völlig ausgereift . . . das Ganze unter den Verdeutschungen französischer Eindrücke einer der geistreichsten und charaktvollsten.‘ [44 Georg Dehio, Gustav Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. 2, Stuttgart 1901, 304.]“ (Sauerländer 1979, S. 180. (n.44).)

2359 „Ausscheiden dürften die damals fortgeschrittensten Bauten des »style rayonnant« wie Saint-Denis, Saint-Germain-en-Laye, aber auch die Kathedrale von Amiens oder die Pariser Sainte-Chapelle. Ihre Skelettbauweise mit der immer weitergehenden Komplizierung von Gliederbündeln und Maßwerkgerüsten steht in einem extremen Verhältnis zur Erscheinung des Naumburger Chores.“ (Ebd.)

2360 Ebd.

Westchor „als Struktur übernommen“ und abgewandelt worden. „Dort, wo der Laufgang auf die breiten, hier ja nicht hinter Diensten verborgenen Wandstreifen neben den Polygonecken trifft“, würden „diese Wandreste (..) zum Chorinnern hin geöffnet und in Analogie zu den Triforien klassischer Kathedralen durch Arkadenstellungen vergittert.“²³⁶¹

Der in Reims nur im Wandaufbau wirksame und technisch bedingte Laufgang, die *passage Rémois*, erscheine in Naumburg als eine „umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und lebensnahen Stifterstatuen auftreten“. Der Baumeister (und Bildhauer) des Naumburger Westchors habe durch Umwandlung des Laufgangs der Seitenschiffe in Reims zu einer „umlaufenden Bühne“ und die Aufstellung lebensgroßer Stifterfiguren einen „Abbau von Distanz“ bewirkt, und ein „bauliches Funktionssystem in ein Ausdrucksgefüge“ verwandelt, „das sich schließlich in den spektakulären Figuren bis zu einer Art architektonischen Animismus steigerte.“²³⁶²

2361 Sauerländer 1979, S. 182.

Sauerländer beschreibt das Verhältnis der Architektur des Naumburger Westchors zum Vorbild der Kathedrale in Reims als *Rückbildung*. Für die Naumburger Übernahme des Reimser Laufgangs, der *passage Rémois*, trifft dies jedoch nicht zu.

In Naumburg sind an den Stellen, welche der Gestaltung einen größeren Spielraum bieten, an den Mauerdurchbrüchen der Strebepfeiler, gestalterische Ideen verwirklicht, die in Reims fehlen. In Reims beschränkt sich die Gestaltung dieses Durchbruchs auf schlichte, hochrechteckige Durchgänge mit eingezogenen, quadratischen Scheiteln an der Spitze, in Naumburg werden die um das Rahmenmauerwerk der Fenster verbreiterten Strebepfeiler in einer Weise durchbrochen, welche das Mauerwerk vollkommen in Bogenstellungen auflöst. An den Punkten, an denen überhaupt nur eine Möglichkeit zur Gestaltung besteht, am Durchbruch der Strebepfeiler, verzichtet der Reimser Baumeister praktisch auf jede Gestaltung und belässt es beim streng systematischen Aufbau seines Dienst-Rippensystems, während der Naumburger Baumeister die Verbindung der Polygonseiten zu einer einzigartigen Invention benutzt. Die Gemeinsamkeit zwischen *passage Rémois* und Laufgang des Naumburger Westchors ist eine technische: in beiden Fällen handelt es sich um Sockellaufgänge, d.h. um Laufgänge, welche die Sockelmauer als Podest benutzen; künstlerisch haben sie nichts miteinander zu tun. - Zur baugeschichtlichen Analyse und stilistischen Einordnung des Laufgangs im Naumburger Westchor vgl. die grundlegenden Ausführungen bei v. Winterfeld 1994, S. 310-313.

Die entsprechende Lösung im Chorquadratum beschreibt Sauerländer als „Kontamination von »*passage Rémois*« und Triforium“:

„In der westlichen Hälfte des Quadrums, wo der Laufgang vor einer geschlossenen Wand entlangführt und durch nicht weniger als sechs Arkadenstellungen nebeneinander vergittert wird, ist unüberschbar, daß wir es mit einer *Kontamination von »passage Rémois« und Triforium* zu tun haben. Es ist denkbar, daß dabei auch Einzelformen von Reims her angeregt sind: die stämmigen Säulen erinnern an das Triforium dort, die Blendwimperge und die eingeschriebenen Kleeblattbögen an die allerdings vielleicht jüngere Giebelsoffitte über den Gewänden der Reimser Westportale.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

2362 Sauerländer 1979, S. 182/184.

„Zwischen diesen Arkaden (..) stehen vor den Gewölbediensten die von großen

Sauerländer verglich ferner die Baldachine über den Statuen mit Reimser Gegenstücken, um sie wiederum als *Rückbildungen* solcher Vorbilder zu beschreiben, eine Feststellung, mit welcher er die Architektur des Westchors insgesamt charakterisierte. Die Nachbildungen in Naumburg „entsprechen im Grundschema französischen Beispielen aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts“ - an möglichen



Abb. 368. Naumburg, Dom,
Westchor, Laufgang mit Timo
(Foto Marburg)

Vorbildern nannte Sauerländer „Baldachine über dem Beau Dieu des Gerichtsportals oder über den Statuen zu Seiten der südlichen und nördlichen Querhausrose“ in Reims. Die Naumburger Baldachine aber würden sich von ihren Vorbildern dadurch unterscheiden, dass „die Einzelformen den

Reimser Beispielen gegenüber auf ähnliche Weise vereinfacht und entkompliziert (sind), wie die Naumburger Quaderarchitektur den Reimser Gliederbau mauermäßig zurückbildet.“ „Die Naumburger Baldachine sind von prismatischer Geschlossenheit, kahler, scharfer und kantiger Oberfläche. Es fehlen die eingeritzten Quadern, die vorgeblendeten Dienste, mit denen die geistvolleren

champagnesken Bildungen geschmückt waren.“²³⁶³ Die Naumburger Baldachine unterschieden sich also - Sauerländer zufolge - durch eine größere Abstraktion und

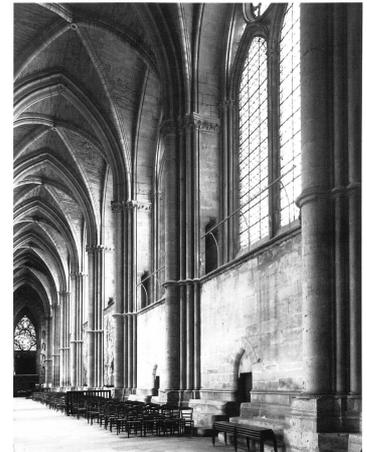


Abb. 369
Reims, Kathedrale, Seitenschiffwand
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 85)

Baldachinen bekrönten Stifterfiguren. Der aus der französischen Hochgotik übernommene Laufgang, der ‚passage Rémois‘, erfährt so eine letzte, erstaunliche und, wie man übertreibend behaupten könnte, *theatralische Sinnveränderung*. Er erscheint als Sockel und umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und *lebensnahen Stifterstatuen* auftreten. (...) die Rezeption des Reimser Modells (führte) zu einem *Abbau von Distanz*, (...) zur Verwandlung eines baulichen Funktionssystems in ein Ausdrucksgefüge, das sich schließlich in den Figuren bis zu einer Art architektonischen *Animismus* steigerte.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Abbau an Distanz und *Animismus* stellen gleichermaßen Hauptvorwürfe Sauerländers gegen die Naumburg-Forschung der Jahre 1918 bis 1945 dar (s.u.). Sauerländer gebraucht dieselben Bezeichnungen zur Beschreibung einer skulpturalen und architektonischen Erscheinung wie als Vorwurf an eine völkische Kunstgeschichtsschreibung. Wenn man Sauerländers Bestimmungen in ihrer doppelten Bedeutung und Stoßrichtung miteinander vergleicht, dann scheint sich sein Urteil über die Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert mit seinem Urteil über die Skulptur und Architektur des Naumburger Laufgangs im 13. Jahrhundert zu decken: beide zeigen Züge von *Animismus*, so als würde diese Eigenschaft einem Stück deutscher mittelalterlicher Architektur und Skulptur ebenso ankleben wie einer Generation deutscher Kunsthistoriker.

²³⁶³ Sauerländer 1979, S. 186.

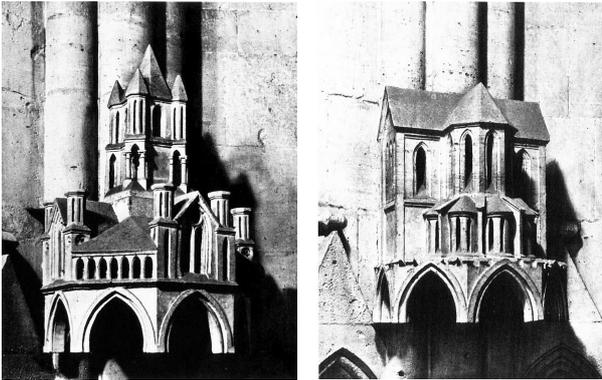


Abb. 370 u. 371

Naumburg, Dom, Westchor, Baldachine über Sizgo und Timo
(Sauerländer 1979, Abb. 89 u. 90)

damit (wenn man so will) durch eine *Zunahme* (nicht durch einen *Abbau*) an *Distanz* von ihren Reimser Beispielen, damit aber auch durch einen geringeren Grad an *Animismus*, der gerade den *champagnesken* Bildungen mit ihren *ingeritzten* *Quadern* und *vorgeblendeten* *Diensten* eignen musste.

Die Unterschiede der Naumburger Baldachine zu ihren französischen Vorbildern wurden durch Sauerländer auch nach möglichen Hinweisen auf die Bedeutung des Stifterzyklus und die Intentionen des Auftraggebers hin befragt.

Während in Frankreich „die Baldachine über den gotischen Statuen (...) eine generelle, zwischen dekorativen und inhaltlichen Wirkungen schillernde Bedeutung“ hätten, habe in Naumburg „der Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung auch die Statuenbekrönung in ein konkretes Abbild verwandelt.“ So gebe der Baldachin über Timo „das materielle Bild jener Ecclesia von Naumburg“ wieder, „der Timo einst die sieben Dörfer gestiftet hatte.“ „Auch der Baldachin also ist in jene theatralischen Effekte einbezogen, auf welche die Inszenierung der Naumburger Polygonstatuen so unübersehbar abhebt.“²³⁶⁴

Im Vergleich zu der in französischen Kathedralbauhütten entwickelten Technik, Figur und Dienst aus einem Block zu meißeln, bezeichnete Sauerländer das Verfahren in Naumburg als einmalig, „daß die Statue und ein ganzes Bündel von drei Diensten aus einem einzigen Werkstück genommen sind.“ Hieraus habe sich „technisch die Möglichkeit“ ergeben, Haltungen und Bewegungen wiederzugeben, welche die strenge Blockbindung der gotischen Säulenfigur sonst kaum zuließ, um die Statue ins Szenische aufzubrechen“, wodurch der zuvor beschriebene Effekt

²³⁶⁴ Ebd. - Sauerländer versäumt es zu erklären, wie die Baldachine diesen *theatralischen* Effekt trotz größerer Abstraktion gegenüber ihren Reimser Vorbildern zu leisten imstande sind.

Mit „Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung“ scheint Sauerländer eine Gestaltungsabsicht des Künstlers anzugeben. Gleichzeitig führt er jedoch die Gestalt der Naumburger Baldachine auf „handfeste Interessen des Auftraggebers“ zurück, ohne das Verhältnis von künstlerischem Interesse und Interesse des Auftraggebers näher zu bestimmen.



Abb. 372
Naumburg, Timo von Kistritz
(Sauerländer 1979, Abb. 87)

eines *Abbaus an Distanz* und eines *Animismus* der Figuren bewirkt werde, so dass sie „fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren (scheinen).“²³⁶⁵

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die Naumburger Stifterfiguren - wie die Architektur - von bestimmten Vorbildern der Reimser Kathedrale abzuleiten seien, verwies Sauerländer auf den „Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims“, bei denen „es sich *tatsächlich* um *konkrete* historische *Präzedenzfälle* für die Naumburger Polygonstatuen handeln“ könnte.²³⁶⁶ Der Unterschied zwischen den vier Polygonstatuen in Naumburg und den Reimser Königsfiguren liege in der *Distanz*, welche die Reimser Figuren vor den Naumburger Figuren (*Abbau an Distanz*) voraushätten. Durch den „Realismus der Naumburger Polygonfiguren“ sei jene *Distanz* der Reimser Figuren „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ worden, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²³⁶⁷

2365 Sauerländer 1979, S. 184f.

„Auch wurde die Position in den Polygonecken zwischen zwei im Winkel zueinander stehenden, offenen Arkaden sehr geschickt genutzt, um den Auftritt der in momentanen Stellungen, in scheinbarer Kampfbereitschaft oder Gefühlsaufwallung wiedergegebenen Figuren zu inszenieren. Ihr Umriß greift an einzelnen Stellen über den Schaft der seitlichen Dienste hinaus, und so scheinen sie fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren.“ (Ebd.)

2366 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.

Die Bezeichnung *Präzedenzfall* wird durch Sauerländer nicht gegen die Bezeichnung *Vorbild* abgegrenzt oder erläutert.

2367 Ebd.; *Herm.*, G.S.

„Solche Versuche, die gotische Statue dem Bauwerk gegenüber autonom werden zu lassen und zugleich den dramatischen Realismus ihrer Erscheinung zu steigern, waren schon an dem Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims unternommen worden. Dabei mag es sich tatsächlich um konkrete historische Präzedenzfälle für die Naumburger Polygonstatuen handeln. Doch sorgte in Reims die Aufstellung in den hoch oben an dem riesigen Bau angebrachten Tabernakeln, sorgten Maßstab, Haltung und Tracht für eine *Distanz*, welche durch den *Realismus der Naumburger Polygonfiguren* mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt wird. Indem jene *Regularien der Konvention durchbrochen* wurden, welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen, kam in diesen vier Naumburger Polygonstatuen jene Auffassung zum Zuge, die einer der letzten Interpreten mit dem (...) Epitheton des ‚bezwingenden

Neben einem *Abbau an Distanz* war es so ein *Mangel an Zivilisiertheit* und eine *Durchbrechung der Konvention*, welche Sauerländer den vier Statuen im Naumburger Chorpolygon attestierte, was diese Figuren gegenüber ihren Reimser Vorbildern abheben würde.

Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein

Zur näheren Beschreibung und Analyse des Stifterzyklus bediente sich Sauerländer einer durch die Aufstellung der Figuren selbst nahegelegten und durch August Schmarsow 1892 zuerst für die Analyse des Zyklus erprobten Unterteilung der Figuren in drei Vierer-Gruppen: die Gruppe im Chorpolygon, die Gruppe im Chorquadratum und die Gruppe der Stifterpaare dazwischen an der Grenze beider Raumteile.²³⁶⁸

Das gemeinsame Kennzeichen einer *Lebensnähe* dieser Figuren wollte Sauerländer auf bestimmte „inhaltliche Absichten und Interessen“ zurückführen, welche er zunächst an den „vier ältesten Stifter(n) der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind“, aufzeigen.²³⁶⁹ Es waren jene beiden Stifterpaare an der Grenze zwischen Chorquadratum und Polygon, die für Sauerländer so „etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein*“ zu sein schienen.²³⁷⁰

Eindrucks von Lebensnähe' umschrieben hat. [51 Vgl. Hans Jantzen, *Die Naumburger Stifterfiguren*, Stuttgart 1959, 14.].“ (Sauerländer 1979, S. 185 (n.51.))

18 Jahre *nach* Jantzens Monographie von 1959 hatte Sauerländer selbst im Stauferkatalog von 1977 (III, S. 218) die Naumburger Stifterfiguren in ihrer „bezwingenden Lebensnähe“ beschrieben, wobei er den bei Jantzen noch angesprochenen subjektiven Vorbehalt eines „Eindrucks von Lebensnähe“ 1977 wegließ. Beim Verweis auf *einen der letzten Interpreten* hätte Sauerländer somit zunächst auf seine eigenen Ausführungen eingehen müssen. (Vgl. Fn. 2344.)

2368 Siehe Kap. II. 1 (*Die beiden Stifterpaare - Die Figuren im Chorpolygon - Die Figuren im Chorquadratum*).

2369 Sauerländer 1979, S. 190.

„Was man als ‚Lebensnähe‘ der künstlerischen Erscheinung gepriesen hat, ist hier nie von den inhaltlichen Absichten und Interessen zu trennen.“ (Ebd.)

2370 Sauerländer 1979, S. 197; *Herv.*, G.S.

Als Ahnherr (*Präzedenzfall* oder *Vorbild*) von Sauerländers Konzept eines *Fürstenspiegels* kann August Schmarsow angesehen werden:

„Es ist eine *vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm*, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden. Der Künstler aber hat es verstanden die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt, mannichfaltig auszubeuten und auch so das Gefühl individuellen Gebahrens inmitten eines *gleich gesitteten Kreises* hervorzubringen.“ (Schmarsow 1892, S. 17; *Herv.*, G.S.)



Abb. 373
Naumburg, Ekkehard und Uta
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 94)

Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels

Sauerländer sprach den beiden Figurenpaaren, Hermann/Reglindis und Ekkehard/Uta unter allen zwölf Stifterstatuen die größte *Autonomie* gegenüber der Architektur zu, ein Eindruck, der auch dadurch hervorgerufen werde, „daß sie weiter als alle anderen Figuren in das Chorinnere hereinzutreten scheinen.“ Dies bewirke einen „Effekt von Unmittelbarkeit“ und „personaler Anwesenheit“, der zeige, dass die „wie vom Augenblick eingegebenen Haltungen und Gesten“ dieser Paare „sehr berechnet auf Realpräsenz hin inszeniert wurden“. Nach Sauerländer „täuschen (sie) Leben vor, und das Wort sucht ihnen dann durch Belebung gerecht zu werden,“ was die Interpreten unter Verwendung des Begriffs der *Lebensnähe* zu beschreiben versucht hätten, Beschreibungsversuche, die Sauerländer als *hilfflos* abtat.²³⁷¹

Unter dem Eindruck eines *Effekts von Unmittelbarkeit* und *personaler Anwesenheit* machte Sauerländer eine Beobachtung an der Figur des Ekkehard, die er für bedeutungsvoll hielt, weil sie ihm geeignet erschien, den (*hilfflosen*) Eindruck von Lebensnähe dieser Figur als eine Täuschung zu erweisen. Der Schild des Ekkehard zeige „noch kein Wappenzeichen, sondern nur aufgemalte Ranken und Blätter, was für das entwickelte 13. Jahrhundert als ungewöhnlich gelten“ müsse, denn für die am Rande umlaufende Inschrift gebe es „keine Gegenbelege an erhaltenen oder getreu abgebildeten Schilden“ aus dieser Zeit.²³⁷² Der naheliegende Gedanke, dass die Schildinschrift mit der Angabe des Namens die *persönliche Identität* des Dargestellten unzweideutig machen sollte - ein *Wappen* konnte diese Eindeutigkeit noch nicht geben, weil es einer ganzen *Familie* eignete -, wurde von Sauerländer nicht erwogen. Sauerländer nannte seine Beobachtung an der

2371 Sauerländer 1979, S. 190. („In einer gewissen naiven *Hilfflosigkeit* hat eine der letzten [!] Schriften über den »Naumburger Meister« diese ständige Versuchung der Interpreten in einen holprigen Zweizeiler gefaßt: »Du meinst, sie müßten vom Gesimse steigen, vom Heut nur durch die Form des Einst getrennt.« [58 Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1952, 30.]“ (Ebd. u. n.58.) - Vgl. hierzu Sauerländer 1977, I, S. 312 (Zitat zu Fußnote 2341), wo Sauerländer davon spricht, dass die Stifterfiguren „mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen“, also selbst diese *hilfflose* Beschreibung verwendet, die sich auch sonst fortwährend bei Sauerländer findet. - Vgl. Fußnote 2367.

2372 Sauerländer 1979, S. 191.

Schildumschrift des Ekkehard *elementar* („diese elementarsten Beobachtungen“), und erklärte sie damit für bedeutungsentscheidend, insofern sie „der Annahme direkter Wirklichkeitsannäherung“ dieser Figur widerspreche. Das Tragen einer Waffe könne sich nicht auf „irgendeinen realen Auftritt“ dieser Figur beziehen, da sie keineswegs so auftrete, wie es „damals einer weltlichen Person auch hohen Standes in einem Kapitelchor erlaubt sein konnte“. ²³⁷³

Sauerländer zitierte in diesem Zusammenhang zwei zeitgenössische Quellen, in denen vom Tragen der Waffen in einer Kirche die Rede ist. Die eine Quelle hielt er für aussagekräftig, die andere nicht. Die durch Sauerländer als aussagekräftig akzeptierte Quelle berichtete vom Beschluss einer *Mainzer Provinzialsynode von Seligenstadt*, auf der bestimmt worden sei, dass nur das ‚königliche Schwert‘ (*regali gladio excepto*) in der Kirche getragen werden dürfe. ²³⁷⁴ Die andere durch Sauerländer kommentarlos abgelehnte Quelle war das Nibelungenlied, wo die Rede davon ist, dass die *Herren ze allen hōhgeziten* in der Kirche Waffen tragen würden. ²³⁷⁵ Nahm man beide zeitgenössischen Quellen zusammen, so ging aus ihnen hervor, dass unter bestimmten Voraussetzungen den *Herren* gestattet war, in der Kirche das *königliche Schwert* zu tragen, wobei der Beschluss der Mainzer Provinzialversammlung andeutete, dass ein *concilium (Synode)* selbst eine solche *hōhgezeit* darstellte, auf welcher die herrscherlichen Teilnehmer das *königliche* (= herrscherliche) Schwert - wie im Naumburger Westchor - getragen hatten.

Die nächste Figur, die Sauerländer besprach, war Hermann, die Ekkehard gegenüber stehende Gestalt seines Bruders. Nach Sauerländer „folgt Hermann der modischen *Konvention* der Zeit“. Er zeige einen „Zug von gefühlvoller Jugendlichkeit“, „dem man damals vor allem in *Frankreich* häufig begegnet und in dem sich ein ganz bestimmtes, gesellschaftlich geprägtes *Schönheitsideal* ausdrückt“. ²³⁷⁶

Die dritte Figur, die Sauerländer eingehender beschrieb, war die der Markgräfin Reglindis, „welche ihren Mann an Körpergröße leicht überragt“ und in einer „auffallend belebten und sprechenden Haltung“ erscheine. Bei Reglindis hob

2373 Ebd.

Die durchaus *ungenöhnliche Schildumschrift* Ekkehards soll die Figur in eine *Sphäre* verweisen, „welche nicht jene der realen Anwesenheit, sondern die entrücktere der *Memoria*, des Gedächtnisses“ ist. (Ebd.)

2374 *Decretum est etiam in eodem concilio, ut nemo gladium in Ecclesiam portet, regali tantum excepto* (PL 140, 1060). (Zitiert nach Sauerländer 1979, n.64.)

2375 „Unsinnig ist, wenn hier in der älteren Literatur - etwa Bergner [1903], 105 - das Nibelungenlied zitiert wird: ez ist site miner hērrēn, daz si gewāfent gān ze allen hōhgeziten.“ (Ebd.)

2376 Sauerländer 1979, S. 192; *Herv.*, G.S.



Abb. 374
Naumburg, Hermann und Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 93)

Sauerländer hervor, dass sich auch ihr Verhalten (wie das ihres Ehegemahls Hermann) durchaus im Rahmen der *höfischen Etikette* bewege, was sich u.a. daran zeige, wie sie lächle, und an der Art wie sie den Mantel halte. „Sie scheint sich - fast möchte man sagen im Schreiten - umzuwenden, ihr in einem feinen und freundlichen Lächeln aufscheinendes Antlitz leise zu neigen und über die rechte Schulter nach außen zu kehren.“ „Die feingliedrigen Hände spannen den Riemen und ziehen die beiden Stoffbahnen, den Körper diskret verhüllend, vor der Taille zusammen.“²³⁷⁷

Sauerländer sah in der ganzen Erscheinung der Reglindis das Merkmal französisch-höfischer Etikette. Er kommentierte ihr Verhalten mit einem Zitat aus Gottfried von Straßburgs *Tristan* (ähnlich wie Gertrud Bäumer 1928²³⁷⁸), um daran zu zeigen, dass ein ähnliches Verhalten bei einer literarischen Figur sich gleichfalls der *höfischen*

Etikette, *französischer Mode* und *französischer Gesittung* verdanke, ohne dass aus dem angeführten Zitat ersichtlich wurde, dass sich der Sinn der verglichenen literarischen Figur - es handelte sich um Isolde - in der Einhaltung *höfischer Etikette* und *französischer Gesittung* erschöpfte. Nach Sauerländer jedoch bewegte sich Reglindis nicht nur im Rahmen dieser Etikette, sondern ging völlig darin auf. Seine Deutung dieser Figur kreiste um den einzigen Gedanken, dass sie höfisch sei, worin die eigentliche Aussage dieser Figur bestehe.²³⁷⁹

2377 Sauerländer 1979, S. 193; *Herr.*, G.S.

2378 Vgl. Bäumer 1928, S. 7 (Zitat zu Fußnote 1166).

2379 „Dieses Betragen entspricht *höfischer Etikette*, wie eine angesichts der Naumburger Statue schon von den Antiquaren des 19. Jahrhunderts zitierte Stelle bei Gottfried von Straßburg lehrt: Sus kam diu küniginne Isot / daz vroliche morgenrot . . . sie truoc von brunem samit an / roc unde mantel, in dem snite / von Franze, . . . diu tassel da diu solten sin / da was ein cleinez snuorlin / von wizen berlin in getragen. / da haete diu schoene in geslagen / ir dumen von ir linken hant. / die rehten haete sie gewant / hin nider baz, ir wizzet wol, / da man den mantel sliezen sol / und sloz in höfischliche in ein / mit ir vingere zwein. [74 Vgl. Gottfried Weber, *Gottfried von Straßburg Tristan*, Darmstadt 1967, 303 ff.] Die Worte in dem *snite von Franze* und *höfischlich* bezeichnen etwa die soziale Sphäre, der das Auftreten der Markgräfin zuzuordnen ist: die höfische Gesellschaft, die im 13. Jahrhundert manches an *französischer Mode* und *französischer Gesittung* aufgenommen hatte.“ (Ebd. u. n.74; *Herr.*, G.S.)

Daneben bemerkte Sauerländer Besonderheiten an der Kleidung und dem Schmuck der Reglindis, welche sich *nicht* auf französische Konvention zurückführen ließen. So wirke es „besonders aufwendig“, „daß über der aus Leinen bestehenden Kopfbedeckung noch ein mit Edelsteinen und Perlen reich geziertes Kronreif getragen“ werde. Dafür kenne die französische Mode - so Sauerländer - *keine* Gegenbeispiele. Aus der Feststellung, dass sich Reglindis' Kleidung in einem charakteristischen Detail und in auffallender Weise von der französischen Konvention unterschied, zog Sauerländer den überraschenden Schluss, dass Reglindis' Kleidung sich auch hierin *nicht* von der französisch-höfischen Konvention unterschied: „Unzweifelhaft ist, daß wir uns mit diesem Detail des Kostüms *wieder* in der höfischen Sphäre bewegen.“²³⁸⁰ Auch das Lächeln der Reglindis war Sauerländer zufolge „von der gleichen gesellschaftlich bedingten *Stilisierung* geprägt“, und er nahm an, dass gerade die Physiognomie der Reglindis - „die gerade, reine Stirn, die hohen Augenbrauen, der betont kleine Mund, das kurze Kinn mit dem Grübchen“ - das „*Schönheitsideal* der vornehmen Stände um die Mitte des 13. Jahrhunderts“ wiedergebe.²³⁸¹



Abb. 375
Naumburg, Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 95)

Sauerländers Beobachtungen zu den *französisch-konventionellen* Zügen der Reglindis waren von vielen früheren Forschern in genau der gleichen Weise gemacht worden, ohne dass Sauerländer deren Ausführungen auch nur erwähnte.²³⁸² Doch war es

2380 Sauerländer 1979, S. 193.

„Hingegen teilt Hermann Weiss in seiner *Kostümkunde* aus der mittelhochdeutschen Dichtung eine Stelle in Übersetzung mit, wo die über dem Gebende getragene Krone sprechend beschrieben wird: »Was ich von Gebende / Jemals hörte oder las, / Noch reicher ihr Gebende was, / Das sie da trug, die Reine, / Mit edelem Gesteine / Gezieret und durchwirkt genug / Ihr Haupt eine Krone trug / Ob dem Gebende.« [75 Hermann Weiss, *Kostümkunde* 2. *Geschichte der Tracht und des Gerätes im Mittelalter*, Stuttgart 1864, 578.]“ (Ebd. u. n.75.)

2381 Ebd.; *Herv.*, G.S.

Tatsächlich lächelt Reglindis mit geschlossenem Mund und entspricht hierin der höfischen Konvention, aber lächelt sie nur, um höfisch-konventionell zu sein?

2382 So betont Schmarsow (1892, S. 20) die konventionelle Haltung Reglindis' beim Griff in den Tasselriemen ihres Mantels:

„Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Ouerband des Mantels und ziehen es herab, - ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv“.

Ähnlich hebt Bäumer an der schon angegebenen Stelle (siehe Fußnote 1166 u. 1169) das Konventionelle in der Haltung der Figur hervor:

den Interpreten vor Sauerländer nie eingefallen, dass Reglindis in ihrer höfischen Konvention aufgehe und die Konvention den Zweck ihrer Darstellung ausmache. Das Höfisch-Konventionelle galt diesen Forschern vielmehr als selbstverständliche Voraussetzung, von der aus eine Interpretation der Figur erst ihren Anfang nehmen müsse.²³⁸³

Sauerländers Verfahren zur Analyse und Interpretation der Figur der Uta war dann das gleiche wie bei Reglindis. Auch hier suchte er nach literarischen Parallelstellen und fand sie u.a. im *Welschen Gast*.²³⁸⁴ Die Verwendung von literarischen

„Regelindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. Ihre Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene. Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes.“ (1928, S. 7)

Ebenso Beenken (1939a, S. 62):

„Wie sie mit der Rechten in den Riemen des Mantels greift - eine beliebte Geste der Zeit, die man schon vom Bamberger Reiter her kennt (...).“

Ebenso Weigert (1942, S. 205):

„Die Frau mit dem Schapel um die Stirn, das mit dem Gebände um die Wangen befestigt ist, dem Ärmelhemd und dem Obergewand, das zwischen den Schultern von einem Band zusammengehalten wird. In dieses greift eine Hand mit der *konventionellen* Gebärde, die auch bei Isolde als die *höfische* Haltung beschrieben wird.“

2383 Eine ähnlich merkwürdige Interpretation (wie Sauerländer sie bietet) würde die Erklärung eines Bildes sein (um ein entfernteres Beispiel anzuführen), das eine Zusammenkunft des Wiener Kongresses zeigt und - nach dem bekannten Aquarell des französischen Miniaturenmalers Jean-Baptiste Isabey - die wichtigsten Kongressteilnehmer abbildet, wie den preußischen Staatskanzler Fürst von Hardenberg (vorn links sitzend); rechts daneben, vor seinem Stuhl stehend, den Fürsten von Metternich; hinter einem leeren Sessel im Vordergrund, mit dem Rücken zum Tisch, den englischen Minister Castlereagh; am Tisch den französischen Diplomaten Talleyrand und rechts daneben den Vertreter Russlands, den Grafen Stackelberg, und jemand würde feststellen, dass sämtliche Teilnehmer nach der *französischen* Mode ihrer Zeit gekleidet seien und Haltungen und Gesten *französische* Manieren verraten würden, um dann daraus den Schluss zu ziehen, *also* sei es Zweck des Bildes, *französische* Mode und *französische* Konvention der Zeit darzustellen, und der Zweck des Bildes sei - ein *Diplomatenspiegel*. - Eine solche Abstraktion von allen *geschichtlichen und inhaltlichen* Motiven zeichnet Sauerländers *Fürstenspiegel*-Interpretation aus.

Sauerländers Reduktion der Figur der Reglindis (und mehr oder weniger aller anderen Figuren) auf ihre *konventionelle* Haltung aber hat dem Autor die meiste Anerkennung in der Forschung eingetragen und seinen Ruf als kritischer Geschichtsforscher entschieden gefestigt. Seine Beschreibung der Reglindis, dass ihr Verhalten *französischer Konvention* entspreche, und seine daraus gezogene Schlussfolgerung, dass *also* die Aufstellung dieser und aller anderen Figuren im Westchor die Darstellung französischer Konvention und einen *Fürstenspiegel* bezwecke, wurde als Herzstück seiner ganzen Interpretation des Stifterzyklus aufgefasst. (Vgl. u.a. Nußbaum 1994, S. 82f., Dautert/Plaumann 1996, S. 302 und Marksches 2001, S. 29.)

2384 Zu Uta führt Sauerländer u.a. aus: „Nirgends eine Andeutung von Bewegung, gesprächiger Wendung. *Ein vrouwe sol niht hinter sich Dicke seben, dunket mich; Sie sol gên vür sich geriht Und sol vil umbe seben niht, Gedenke an ir zuht über al*, liest man im ‚Welschen Gast‘. [83 Vgl. *Schulz*, Bd. 1, 298, n. 5.]“ (Sauerländer 1979, S. 196 u. n.83.)



Abb. 376
Naumburg, Uta
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 96)

Parallelstellen zur Interpretation einer Figur unterstellte freilich, dass die ausfindig gemachte literarische Stelle tatsächlich eine *Parallelstelle* war, d.h. dass die Person im literarischen Erzählkontext die gleiche oder wenigstens eine ähnliche Funktion einnahm, welche Sauerländer der verglichenen Stifterfigur nachsagte.

Nach Sauerländer wirke Utas Gesicht „wie eine Maske; keine Falte, kein Zucken eines Mienenspiels erscheint auf diesen in der *aristokratischen Konvention* gleichsam gefrorenen Zügen“. ²³⁸⁵ Da andere Interpreten dies anders gesehen hatten, wäre eine Auseinandersetzung mit entgegengesetzten Auffassungen angesichts der weitgehenden Schlüsse, die Sauerländer aus

seiner Beobachtung von den *in der aristokratischen Konvention gleichsam gefrorenen Zügen* der Uta zog, eigentlich zu erwarten gewesen, welche der Autor jedoch schuldig blieb. Dem konventionellen Lächeln Reglindis' entspreche die konventionelle *Zucht* Utas: „*Zucht* scheint hier ein Schlüsselwort zu sein. Vertritt Reglindis' fürstliche Huld und Freundlichkeit, so dürfte die *Rollenstilisierung* in dem fürstlichen Auftreten Utas mehr in diese andere Richtung weisen.“

Weiter beschrieb Sauerländer die Figur der Uta, „wie sie mit der erhobenen, vom Stoff verhüllten Rechten und der gegen die Taille gedrückten Linken den Mantel um sich schlägt, den Körper mit Ausnahme der linken Brust ganz unter dem schweren Tuch verbirgt und so gleichsam in Distanz zu gefrieren scheint“. Den „sittlichen Sinn der demonstrativen Verhüllung des Körpers durch den schweren Wollstoff des Mantels“ sah Sauerländer durch eine weitere Stelle aus dem *Welschen Gast* erklärt: *Wil sich ein vrowe mit zucht bewarn: Si sol niht âne hulle varn. Sie sol ir hül zē samen hân.* ²³⁸⁶ Diese Stelle, bezogen auf die Verhüllung Utas, enthielt freilich keinen Hinweis auf das so auffällige Hochschlagen des Mantelkragens, weshalb andere Interpreten Utas Haltung im Verhältnis zum



Abb. 377
Naumburg, Ekkehard und Uta (Foto Marburg)

2385 Sauerländer 1979, S. 196; *Herv.*, G.S.

2386 Zitiert bei Sauerländer 1979, S. 197, n.87 (nach Schultz, Bd. 1, S. 198, Anm. 6).

danebenstehenden Ekkehard und im Verhältnis zum Geschehen im Chorpolygon inhaltlich zu deuten versucht hatten, worauf Sauerländer nicht einging.²³⁸⁷

Das Wort *zucht* aus dem *Welschen Gast*, welches das Hochschlagen des Mantelkragens bei Uta nicht erklären konnte, nahm Sauerländer als eine tautologische Interpretationshilfe für den ganzen Stifterzyklus zuhilfe. *Zucht* fügte sich offensichtlich in sein Konzept eines *Fürstenspiegels* ein: „Zucht aber scheint für die höfische und dynastische Rollenstilisierung, wie sie in dieser Gestalt [Uta] veranschaulicht ist, tatsächlich ein Schlüsselbegriff zu sein. In Reglindis und Uta sind so Idealbilder fürstlichen Auftretens entworfen“, die „einander ergänzen und gemeinsam zeigen, welche verschiedenen Verhaltensweisen von der Frau hohen Standes, der Feudalherrin, erwartet werden konnten.“²³⁸⁸

2387 Während Panofsky, Jantzen und Pinder in ihren formalen Analysen auf eine psychologische Ausdeutung der beiden Paare weitgehend verzichten (diese werden in ihrer kompositionellen Erscheinung als Gegensatzpaare analysiert; vgl. etwa Jantzen 1925, S. 244) gehen andere Interpreten zu mehr psychologischen Deutungen über. U.a. wurden folgende Interpretationen vorgeschlagen:

„Anmutig-zart, fast schüchtern und ängstlich legt sie [*sc. Uta*] die Rechte mit dem Mantelzipfel an die Wange. Fürchtet sie den gewaltigen Eheherrn, oder lugt sie bangend nach dem schuldbeladenen Verwandten [*sc. Dietmar*]?“ (Lill 1925, S. 46.)

„Und neben dem Herrn Gemahl und Mörder ihres Bruders, der mit der starken, aber nicht groben Hand den Knauf des breiten Schwertes umspannt, steht Uta und hebt auf der ihm zugewandten Seite den Mantel zum Gesicht herauf — eine Schranke andeutend weniger der Furcht als der Abwehr und des Grauens, zart und doch eigentlich furchtlos, sehr reserviert und stolz.“ (Bäumer 1928, S. 9.)

„Ekkehard (scheint) aufmerksam und zu energischem Eingreifen bereit dem im Chorhaupt sich entwickelnden Streite zu lauschen; von ihren Gemahlinnen scheint Uta innerlich frierend diese Eindrücke abwehren zu wollen (...).“ (Bruhns 1928, S. 107.)

„Mit müder Schwermut erhebt die zarteste Hand den Mantel zwischen sich und dem Gemahl wie zu einer gläsernden Wand (Uta).“ (Dhünen 1935, S. 366.)

„Utas Blick folgt dem des neben ihr stehenden Gatten. Wichtig ist, wie über alle Verschiedenheit ihrer Wesensart hinweg doch die innere Zusammengehörigkeit dieser beiden Menschen betont ist. Eckehart erscheint als der Schützer seiner jungen Gemahlin (...).“ (Beenzen 1939a, S. 64.)

„Diese mädchenjunge Frau (...) hat sich an der ihm zugewandten Seite in ihren großen Mantel gehüllt und den Kragen über der Schulter hochgeschlagen, ‚als ob es sie fröstele‘. Das schwere Loden fällt von oben an in großen Falten über ihren Körper steil herab und verbirgt ihn nach dort hinüber. So wirkt das Ganze wie eine einzige Schutzwand gegen das Übergewicht der ‚mächtigen und unbedenklichen Natur‘ des harten Mannes neben ihr.“ (Hinz 1951, S. 32.)

„Es ist (...) zu bedenken, daß Uta die Schutzwand ihres Mantelgewandes an ihrer rechten Seite ja zugleich auch wie abwehrend und bergend gegen das Chorrund hin aufgerichtet hat und daß die Welt (...) auch die Welt des Verrates und der Blutschuld ist, die ihr von dorthin begegnet.“ (Hinz 1951, S. 34.)

2388 Sauerländer 1979, S. 197.

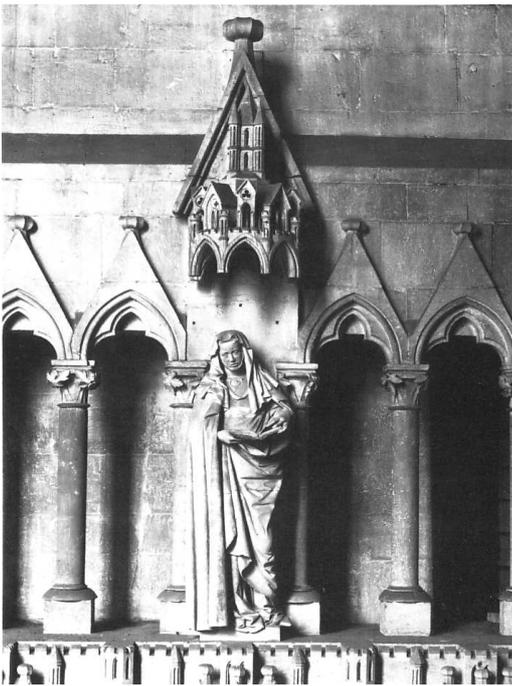


Abb. 378
Naumburg, sog. Berchtha
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 92)

Unter demselben Blickwinkel wie Uta und Reglindis betrachtete Sauerländer die beiden markgräflichen Brüder, denen er, nachdem er sie aus ihren geschichtlich-biographischen Zusammenhängen herausgelöst hatte, attestierte, dass sie „fast wie in einem *Fürstenspiegel* (..) verschiedene, vorbildliche Eigenschaften (entfalten), wie sie in der höfischen Gesellschaft zum Bilde des Herrn und der Herrin gehören könnten“, so dass „dem *jungen sueze fürste*, der sich in Hermann zeigt, (..) in Ekkehard ein von der Virtus und Gravitas des gereiften Herrschers erfüllter Typus gegenüber(tritt), (...) mit nicht weniger *typischen* Zügen.“²³⁸⁹ Unter dem Vorbehalt, solche Metapher nicht „allzu wörtlich nehmen zu wollen“, vertrat Sauerländer die Auffassung, „daß uns in den Statuen der vier ältesten Stifter der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die

repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind, etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein* vor Augen stehe.“²³⁹⁰

Die Figuren im Chorquadratum - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit

Im Rahmen eines *Fürstenspiegels* übernahmen nach Sauerländer auch die vier Figuren im Chorquadratum „verschiedene Rollenstilisierungen“, „die nach der Vorstellung der Zeit zum Auftreten des Fürsten gehören“. Als „vorherrschende Eigenschaft“, die Konrad, Dietrich, Gerburg und Berchtha²³⁹¹ verkörpern sollten, bestimmte

2389 Sauerländer 1979, S. 194; *Herr.*, G.S.

2390 Sauerländer 1979, S. 197; *Herr.*, G.S.

Die Einbeziehung weiterer Figuren des Chorquadrums in das Konzept des *Fürstenspiegels* vollzieht Sauerländer dann mit folgenden Worten:

„(..) im Zusammenhang unserer auf Naumburg beschränkten Abhandlung mag es förderlich sein, (...) zu fragen, auf welche Weise die Figuren im Quadratum des Naumburger Chores *den steinernen Fürstenspiegel erweitern* und *zusätzlich* facettieren.“ (Sauerländer 1979, S. 198; *Herr.*, G.S.)

2391 „Wir entschließen uns im Folgenden, für die als Witwe charakterisierte Statue den immerhin möglichen Namen Berchtha anstelle des gewöhnlich gebrauchten, aber durchaus unwahrscheinlichen Gepa zu wählen und die zweite Figur, der kunsthistorischen Usance folgend, ohne Anspruch auf historische Richtigkeit als Gräfin Gerburg zu bezeichnen.“ (Sauerländer 1979, S. 199.)



Abb. 379
Naumburg, sog. Konrad
(Aus: Sauerländer 1979, Abb.
98)

Sauerländer die „Frömmigkeit der Dynasten“ und näher die „Teilnahme am Gebet“ dieser Figuren, eine Teilnahme, welche freilich für Dietrich eine „bloße Vermutung“ bleibe, bei den beiden Frauenstatuen aber „unübersehbar“ sei.²³⁹² Bei den beiden mittleren Statuen an den Seitenwänden des Chorquadrums - Sauerländer bestimmte sie als Berchtha und Konrad - „bewirkte die Aufstellung zwischen den offenen Arkaden einen ähnlichen, wenn auch nicht so forcierten bühnenartigen Effekt wie bei den Polygonstatuen,“ was Sauerländer zu seiner Frage überleitet, ob die *bühnenartige Aufstellung* dieser Figuren einen Hinweis auf deren *raison d'être* geben könnte.²³⁹³

Im Chorquadrum habe „die angestrebte täuschende Wirklichkeitsnähe“ der Berchtha eine Bedeutung, die sich aus dem Ort der Aufstellung ergebe: „Sie steht mitten über dem Dorsal des Gestühls, aus dem von unten das Chorgebet erscholl, hält selbst einen Psalter in Händen und bewegt die Lippen im Gebet.“²³⁹⁴ Aus dieser Beobachtung leitete Sauerländer eine hypothetische Wechselbeziehung zwischen der Statue und dem Ort ihrer Aufstellung ab:

„Wiedergabe im Bilde und reale kirchliche Handlung verschränken sich so, werden fast austauschbar, wobei solche Wechselbeziehungen zwischen Wirklichkeit und Statue wieder ganz konkret der programmatischen Auffüllung und Verdichtung dient.“²³⁹⁵ Am Ort des *Chorgebets* repräsentiere Berchtha „die zur Weltabgewandtheit gesteigerte Frömmigkeit der gealterten Frau im Witwenstand“, wobei „der nicht mehr nach außen gekehrte, meditierende Blick und der aufgeschlagene Psalter in den Händen der frommen Frau“ diese ihre Rolle anschaulich machen würden.²³⁹⁶

2392 Ebd.

2393 Sauerländer 1979, S. 190.

2394 Ebd. - Während Sauerländer an dieser Stelle zum wiederholten Mal die *Lebensnähe* der Stifterfiguren - hier der Berchta - als bewusste Absicht („die *angestrebte* täuschende Wirklichkeitsnähe“) des Bildhauers (und seines Auftraggebers) herausstellt, polemisiert er gegen exakt dieselbe Charakterisierung der Figuren bei anderen Autoren, indem er diesen unterstellt, sie seien dem Phänomen der *täuschenden Lebensnähe* auf den Leim gegangen (vgl. die w.o. zitierte Stelle Sauerländer 1979, S. 190, Zitat zu Fußnote 2371). Es gibt freilich in der gesamten Naumburg-Literatur keinen einzigen Autor, der nicht bemerkt hätte, dass die Figuren keine lebenden Menschen, sondern Statuen aus Stein sind. - Vgl. auch Fußnote 2367.

2395 Ebd.

2396 Sauerländer 1979, S. 202.

Die Darstellung der Berchtha als *im Gebet* macht diese Figur für Sauerländer besonders mit Dietrich vergleichbar, den er gleichfalls *im Gebet* sieht:

Die Überlieferungsgeschichte der stark ergänzten und original nur noch in seinem Torso erhaltenen Figur des sog. Konrad lasse eine sichere Identifizierung der Person des Dargestellten nicht zu, so dass sich „von der weitgehend erneuerten Statue (...) nur noch sagen (lässt), daß sie wie alle anderen männlichen Gestalten der Stifterreihe mit Schwert und Schild dargestellt war und ähnlich wie die bisher angesprochenen Statuen offenbar eine *ruhig repräsentative Haltung* gezeigt“ habe, eine Charakterisierung, welche mit der *Fürstenspiegelthese* Sauerländers auffällig konkordierte.²³⁹⁷



Abb. 381
Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979,
Abb. 100)

Ließ sich angesichts des korrupten Erhaltungszustandes der Charakter



Abb. 380. Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 99)

der vorgenannten Figur nicht mehr sicher bestimmen, so schien Sauerländer die Zugehörigkeit der zweiten männlichen Figur im Chorquadratum zu einem *Fürstenspiegel* ganz deutlich zu sein. Bei dieser gleichfalls nicht sicher zu bestimmenden Figur, welche die kunsthistorische Forschung *Dietrich* getauft habe, lasse „nichts (...) an eine äußerliche Aktion, einen szenischen Auftritt denken,“ weshalb man von „gehaltener *Repräsentation*, Demonstration landesherrlicher Gewalt sprechen“ könne. Zum repräsentativen Charakter des Dietrich gehöre „auch die Art, wie der auffallend kleine Schild am Griff schräg vor dem Körper erhoben ist - fast als solle ein ja gar nicht vorhandenes heraldisches Zeichen vorgewiesen werden.“²³⁹⁸ Den leicht geöffneten Mund Dietrichs interpretierte Sauerländer als *sprechend* („die Gestalt ist *sprechend* gezeigt“) und führte Sauerländer -

zusammen mit „der Position über dem Dorsal des Gestühls und angesichts der Nachbarschaft zu der (...) weiblichen Figur mit dem Psalter“ (Berchtha) zu der Vermutung, „daß auch diese Gedächtnisstatue für einen vor anderthalb Jahrhunderten verstorbenen Stifter *bei der Teilnahme am Gebet* gezeigt ist.“²³⁹⁹ Nach Sauerländer sollte Dietrich mit dem Schwert in der Hand *beten!*

„Die von uns als Gräfin Berchtha angesprochene Figur und jene Gestalt, welche die kunsthistorische Forschung Dietrich zu nennen pflegt, schienen (...) die Lippen *im Gebet* zu bewegen, Berchtha sogar den Psalter in Händen zu halten.“ (Sauerländer 1979, S. 226.)

2397 Sauerländer 1979, S. 198; *Herv.*, G.S.

2398 Ebd.

2399 Ebd., *Herv.*, G.S.

An der sog. *Gräfin Gerburg*, der vierten und letzten Figur im Chorquadrant, dem Ort *dynastischer Frömmigkeit*, fiel Sauerländer auf, dass um das Kinn der Figur „das Gebende (...) merkwürdig locker (sitzt). Der Rand des Stoffes wellt sich an Schläfen, Wangen und Kinn.“ Die ganze Gestalt zeige nicht „die gestraffte, strahlende oder unterkühlte Jugendlichkeit der beiden Markgräfinnen“, sondern in Gerburg sei „eine zwar noch nicht alte, aber gereifere Frau gemeint, die sich gehaltener, fast etwas schlaffer bewegt.“

Die Gestaltungsabsicht sei folgende: „Hier sind anscheinend sehr überlegte Abstufungen vorgenommen. Die Gräfin, welche mit dem noch geschlossenen Psalter in der verhüllten Linken fast lautlos hervortritt, gehört einer anderen, späteren *Lebensstufe* an als die beiden ganz in der fürstlichen Repräsentation aufgehenden Marchionissae.“²⁴⁰⁰ Gegenüber den beiden Markgräfinnen erscheine Gerburg älter, wirke aber jünger als Berchtha, die „als Witwe dargestellt, am *Lebensalter* ersichtlich die älteste unter den vier Naumburger Frauenstatuen“ sei,²⁴⁰¹ so dass Sauerländer als Ergebnis seiner Beobachtungen zu den vier Frauengestalten im Naumburger Westchor eine Abfolge von drei oder vier *Lebensaltern* feststellte (das Altersverhältnis zwischen Reglindis und Uta blieb unbestimmt) und sich eine Stufenfolge mit Reglindis, Uta, Gerburg und Berchtha ergab, die sich wiederum in Vertreterinnen weltlicher und geistlicher Repräsentation teilten - Reglindis und Uta standen auf der weltlichen, Berchtha und Gerburg auf der geistlichen Seite. Daneben verbanden sich die zwei frommen

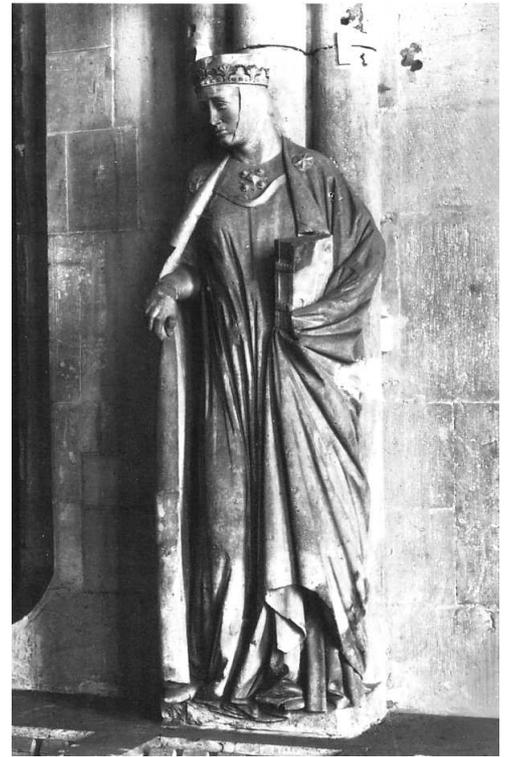


Abb. 382
Naumburg, sog. Gerburg
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 98)

2400 Sauerländer 1979, S. 202; *Herm.*, G.S.

2401 Ebd.; *Herm.*, G.S.

Über das *Alter der Frau im Witwenstand* (Berchtha, Gega oder Adelheid) gehen die Meinungen in der Forschung weit auseinander.

Bode war sich nicht sicher, ob er in der Frau eine *junge fürstliche Witwe* (Bode 1886, S. 56) oder eine *Matronengestalt* (S. 58) sehen sollte (siehe Fußnote 17). Schmarsow (1892, S. 30) bezeichnet das Antlitz der Frau als „das einer Nonne: in Entsagung gealtert vor der Zeit“, während Bergner (1903, S. 116) ein „noch jugendliches und im Profil nicht unschönes Gesicht“ erblickt. Gertrud Bäumer (1928, S. 16) sieht ein „nicht altes Gesicht“, während Richard Hamann (1933, S. 312) die Tatsache, „daß es eine ältere Frau ist“ an der Art erkennen will, „wie sie so völlig mit sich ins Gleichgewicht gekommen ist.“ Beenken (1939a, S. 136) schließlich hält dafür, dass sie „keineswegs eine Greisin ist - wie überhaupt das tatsächliche Lebensalter bei ihr keine Rolle spielt“.

Damen mit Konrad und Dietrich zur Gruppe dynastischer Frömmigkeit, als deren Ort Sauerländer - wie gesehen - das Chorquadrum des Westchors bestimmt hatte, wo das Chorgebet erschalle.

Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis

Die von Sauerländer angestrebte Gesamtinterpretation *fürstlicher Repräsentation* erwies sich bei den Figuren im Chorpolygon dadurch als *kompliziert*, dass diese Figuren „alle im stärkeren Affekt als die gemäßigeren Gestalten unter dem Gurtbogen und über dem Chorstuhl“ erschienen. Diese selbst auferlegte Interpretationsschwierigkeit wurde Sauerländer nicht zum Anlass, seine These vom *Fürstenspiegel* zu überdenken. Er sah diese These vielmehr durch die Überlegung bestätigt, dass im Chorpolygon nur „andere Seiten aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum hervorgehoben werden“ „als bei den zuchtvolleren, freundlicheren und frömmeren Gestalten“ im Chorquadrum und war der Meinung, dass auch die Polygonfiguren *fürstliche Rollenstilisierungen* wiedergäben.²⁴⁰² An einer früheren Stelle seiner Abhandlung hatte Sauerländer noch vom „Realismus der Naumberger Polygonfiguren“ gesprochen, welche die Distanz der Reimser Figuren (von denen sie sich herleiten würden) „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ hätten, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²⁴⁰³ Jetzt sprach Sauerländer von einer neuen, ganz anderen Seite der Chorpolygonfiguren, die sich „aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum“ ergebe: gezeigt werde der die „Herrschaft ausübende oder als Ritter kämpfende Landesherr“. Sauerländer räumte ein, dass seine neue Deutung dem „heutigen Betrachter befremdlich“ anmuten könne. Er zeigte deswegen Verständnis für die Interpretationsschwierigkeiten aller übrigen Forscher (nur seine Person nahm er von diesen Interpretationsschwierigkeiten aus), weil diese „die Anweisungen, die durch Mimik und Gesten für das spezifische Verständnis der Figuren gegeben werden, nicht mehr vollständig dechiffrieren“ könnten, wodurch sich freilich Sauerländers eigene Dechiffrierung als umso dringlicher erwies.²⁴⁰⁴

2402 Sauerländer 1979, S. 202f.; *Herm.*, G.S.

2403 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.; zitiert in Fußnote 2367.

2404 Sauerländer 1979, S. 203.

Dietmar der Unbekannte

Für die Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* schloss sich Sauerländer der Argumentation Walter Schlesingers an, welcher die Gleichsetzung dieser Figur mit dem Verräter an Heinrich III., dem Billunger Dietmar, ablehnte, weil dessen Todesdatum nicht mit dem eines Naumburger Dietmar identisch sei, der in einem Mortuolog des Domes erwähnt werde.²⁴⁰⁵ Sauerländer maß in seinem Referat der Stellungnahme Schlesingers den Rang einer geschichtswissenschaftlichen Lehrmeinung bei, ohne zu erwähnen, dass ein anderer Geschichtswissenschaftler, Rudolf Stöwesand, die Thesen Schlesingers mit gewichtigen Argumenten angegriffen hatte.²⁴⁰⁶ Sauerländer rekapitulierte die Darstellung Schlesingers mit folgenden Worten: „Der Name [*sc. Dietmar*] begegnet nicht in dem bischöflichen Schreiben von 1249, wohl aber in den beiden Mortuologien. Man nahm lange an, daß dieser Graf Dietmar, der nach der Schildumschrift gewaltsam ums Leben kam, identisch sei mit einem Grafen aus Billungischem Geschlecht, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt, 1048 in Pöhlde im Zweikampf fiel. Diese für die Deutung der Figur folgenschwere Identifizierung wird seit Schlesinger *von der Geschichtswissenschaft* abgelehnt. Der Zweikampf in Pöhlde fand am 30. September statt, das Todesdatum des Naumburger Dietmar ist nach Auskunft von *Mortuolog A* der 29. Juni. Die beiden Personen können folglich nicht identisch sein.“²⁴⁰⁷

2405 Sauerländer 1979, S. 206.

Zur Frage der Identität des *Ditmarus comes occisus* siehe Fußnoten 110, 511, 2150, 2153f. und 2217.

2406 Siehe Kap. XXI. 1 (*Ditmarus comes occisus*) und Fußnoten 2150 und 2153f.

2407 Sauerländer 1979, S. 206; *Herv.*, G.S.

Dass zwei Personen mit verschiedenen Todesdaten nicht identisch sein können, lässt sich nicht bestreiten, wohl aber der Schluss:

„Damit ist der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen.“ (Ebd.)

Wie soll aus der Nichtidentität zweier Daten „der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen“ sein? Diese Behauptung lässt ein nachvollziehbares Argument vermissen. (Zur Widerlegung der Zweikampfhese siehe Kap. IV. (*Erklärungsversuche des Zweikampfs*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfhese*).

Sauerländer geht wie Schlesinger davon aus, dass der *Ditmarus comes occisus* in jedem Fall mit einem am 29. Juni verstorbenen Dietmar des Naumburger Mortuolog A identisch sein müsse. Schlesinger und Sauerländer ziehen nicht in Erwägung, dass sich die Sache auch umgekehrt verhalten könne: dass der getötete Dietmar im Chorpolygon mit dem getöteten Dietmar in Pöhlde identisch ist, nicht jedoch mit dem in Mortuolog A erwähnten Dietmar, der vor Errichtung des Stifterzyklus in eine Naumburger Gebetsverbrüderung aufgenommen worden sein muss (sonst stünde er nicht in einem Mortuolog) und als Mitglied einer Naumburger Gebetsverbrüderung wohl kaum als *erschlagen (occisus)* in der Kirche dieser Gebetsbruderschaft aufgestellt worden wäre (diese Vorstellung Schlesingers und Sauerländers sowie der gesamten *Memoria-Forschung* ist absurd). Dass der *Ditmarus comes occisus* nur der bei Pöhlde beim Zweikampf mit seinem Ankläger ums Leben gekommene



Abb. 383
Naumburg, Dietmar
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 102)

In der Gestalt des Dietmar sei nur die Erinnerung an einen Waffenstreit dargestellt, der in seiner Kampfhaltung angedeutet werde. Dem Waffenstreit entspreche „nicht nur der Gebrauch von Schwert und Schild, sondern auch die vorgekehrte linke Körperseite, die Ausfallstellung des linken Beines und auch die Haltung des Hauptes.“²⁴⁰⁸

Die Feststellung, dass Dietmar in Kampfhaltung wiedergegeben sei, wurde anschließend durch Sauerländer wieder in Zweifel gezogen, indem er auf die befremdliche „Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung“ aufmerksam machte, in welcher „niemand (...) so je zum Waffengang in der Schlacht an(trat)“, auch nicht zum Zweikampf. Denn „zum Zweikampf hatte man, wie im *Sachsenspiegel* nachzulesen ist, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*.“²⁴⁰⁹

Nachdem Sauerländer die Darstellung Dietmars als *Verweis* auf einen Kampf ohne die Darstellung eines *wirklichen* Kampfes analysiert hatte, konterkarierte er seine eigenen Überlegungen dadurch, dass er an den bloßen Verweis auf einen Kampf die Kriterien eines wirklichen Kampfes anlegte und fest-

Billunger Dietmar sein kann, ist vielfach (*zu Recht*) vertreten worden und findet seine Bestätigung in einer Analyse des ganzen Zyklus selbst (siehe Kap XXIV.)

Sauerländer bricht seinen Identifizierungsversuch mit der Versicherung ab: „Der auf dem Schild genannte Comes Ditmarus läßt sich anscheinend *überhaupt nicht* identifizieren. Fest steht nur, daß er gewaltsam zu Tode kam, aber auf welche Art, ist unentscheidbar.“ (Ebd.)

Die Behauptung der *Unentscheidbarkeit einer Identifizierung* des *Ditmarus comes occisus* steht im Widerspruch zu Schlesingers entschiedener These (auf die sich Sauerländer beruft), dass der *Ditmarus comes occisus* klar identifiziert sei, und zwar mit einem im Naumburger Mortuolog A verzeichneten Dietmar. Sauerländer bricht seine Untersuchung mit der völlig ungereimten Behauptung ab, dass sich der *Ditmarus occisus überhaupt nicht identifizieren* lasse. Die These Schlesingers steht und fällt aber mit der *bestimmten* Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog A, dessen Todesdatum am 29. Juni eine weitere Identifizierung mit dem Dietmar von Pöhlde ausschließe. Wenn nun nach Sauerländer auch die Identifizierung mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog nicht sicher sein soll - nach Sauerländer ist *keine* Identifizierung sicher -, dann kann der Naumburger Dietmar auch nicht mehr für die Ablehnung des Dietmar in Pöhlde ins Feld geführt werden.

2408 Sauerländer 1979, S. 207.

2409 Ebd.

stellte, dass die Darstellung eines wirklichen Kampfes in der Figur des Dietmar nicht erfüllt sei, weder für den Kampf in der Schlacht, noch für den Kampf in einem Zweikampf. Den Ausweg aus dieser selbst konstruierten Aporie sah Sauerländer dann in seiner eigenen Hypothese eines *Fürstenspiegels*, zu der er mit der Bemerkung überleitete, dass „Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer *Fürstenversammlung* oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben“ sei.²⁴¹⁰

Nach Sauerländer verwies die Figur des Dietmar stilgeschichtlich, (nachdem sie historisch für ihn nicht mehr greifbar war) auf Skulpturen der Kathedrale in Reims, an deren Kleidung auch diejenige des Dietmar erinnere. Vergleichbar sei die höchst eigenartige Weise, wie Dietmar den Mantel trage. „Er ist schräg um den Körper geschlungen, wobei das eine Ende auf der rechten Schulter sichtbar wird, das

2410 Ebd.; *Herv.*, G.S.

Sauerländer macht den *Sachsenspiegel* zum Kronzeugen seiner Widerlegung der Auffassung, es sei im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt. Wenn im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt sein würde, dann müsste sie im *Sachsenspiegel* - so Sauerländers Argument - auch *genau so* beschrieben sein:

„Überraschend und zunächst befremdlich ist die Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung, ohne eine Andeutung von Rüstung oder Helm. Niemand trat *natürlich* so je zum Waffengang *in der Schlacht* an, und *auch* die ja noch immer mögliche Annahme eines Zweikampfes bietet hier keinen Ausweg. Zum Zweikampf hatte man, *wie im Sachsenspiegel nachzulesen ist*, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*. [112 Vgl. *Sachsenspiegel. Landrecht. Hrsg. v. Karl August Eckhardt, Göttingen 2. Aufl. 1955, 123.*] Es bleibt also *nur* die Annahme, daß wir es hier entweder mit einer völlig fiktiven Zusammenstellung von Merkmalen zu tun haben, (...) oder aber, daß Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer Fürstenversammlung oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben ist.“ (Sauerländer 1979, S. 207 u. n.112; *Herv.*, G.S.)

Dietmar erscheint „*nicht* mit entblößtem Haupt und entblößten Füßen“, *also* bietet nach Sauerländer die „mögliche Annahme eines Zweikampfes (...) hier keinen Ausweg“. Sauerländer schreibt den einzelnen Bestimmungen des *Sachsenspiegels* ganz unhistorisch zeit- und ortslose Gültigkeit zu, obwohl doch mittelalterliche Rechtsverhältnisse einem Wandel unterworfen gewesen sind und nicht jede Bestimmung - wie z.B. das Tragen oder Nichttragen einer Kopfbedeckung beim Zweikampf - zu jeder Zeit absolute Verbindlichkeit für sich beansprucht haben kann. Sauerländer versäumt es ferner, auf den Umstand hinzuweisen, dass der Zweikampf als *Gottesgericht* 1215 auf dem Laterankonzil verboten worden war (vgl. Metz 1940, S. 168; zitiert in Fußnote 1765 und Hinz 1951, S. 26; zitiert in Fußnote 1872), woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass der vermeintliche oder tatsächliche Verstoß des *Ditmarus comes occisus* gegen einen gültigen Zweikampfkodex eine bestimmte Charakterisierung dieser Gestalt zum Ausdruck bringen könnte. Da - auch nach Meinung Sauerländers - nur auf einen Zweikampf *angespielt*, nicht aber ein Zweikampf selbst *dargestellt* werden sollte, nimmt er mit seiner obenstehenden Reflektion diese Voraussetzung einer *Anspielung* wieder zurück und legt an die Darstellung im Naumburger Chorpolygon Maßstäbe an, welche in den Intentionen von Auftraggeber und Bildhauer seiner eigenen Meinung nach gar nicht gelegen haben.



Abb. 384
Naumburg, Dietmar (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 104)

andere rechts neben dem Bein herabhängt.“ Diese Drapierung sei dem „Vorbild römischer Plastik entlehnt und über französische Vorbilder - wahrscheinlich über die (...) Könige am Querhaus der Kathedrale zu Reims - nach Naumburg gewandert.“

Aus Besonderheiten der Kleidung Dietmars, welche der Kleidung französischer Königsfiguren in Reims entspreche, schloss Sauerländer auf „die Krisis einer teils noch an traditionellen Mustern haftenden, teils an neuer Wirklichkeitserfahrung interessierten Bildproduktion in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.“ In Dietmar sei „der durchgehende *Kostümverismus*, wie er für die bis jetzt betrachteten Naumburger Stifterfiguren [*sc. im Chorquadratum und am Gurtbogen zum Chorpolygon*] charakteristisch war, (...) zugunsten einer sonderbar zwiespältigen Bekleidung durchbrochen.“²⁴¹¹ Sauerländer rekonstruierte die Figur des Dietmar aus vier ganz unterschiedlichen Voraussetzungen: a) dem Vorbild römischer Plastik, b) der Reimser Kathedralskulptur, c) der Krise traditioneller Muster und d) einer neuen Wirklichkeitserfahrung. Dabei fehlte in Sauerländers Aufzählung freilich eine Voraussetzung: der bestimmte Auftrag an den Bildhauer, der diesen Auftrag umgesetzt und die genannten Einflüsse verarbeitet hatte.

Sizzo der Landesfürst

Für die historische Identifizierung des Sizzo galt nach Willibald Sauerländer das Gleiche wie für Dietmar: Auch Sizzo sei für den heutigen Forscher nicht mehr sicher zu identifizieren. Dennoch müsse diese Figur bei ihrer Entstehung historisch-biographisch genau bestimmt gewesen sein, und der Künstler habe sicher vom Bischof genaue Anweisungen für ihre Darstellung erhalten. Dabei dürfte der Auftrag „auch die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten gefordert“ haben. Nur so sei es zu erklären, dass „sich Graf Sizzo durch spezifische Merkmale von allen anderen Stifterstatuen so prononciert unterscheidet.“²⁴¹²

Der Versuch einer Identifizierung des Sizzo, den Sauerländer anhand einer Überprüfung der Ergebnisse Schlesingers unternahm, blieb freilich ohne Erfolg. Sizzos Name war im bischöflichen Schreiben von 1249 unter den ersten Stiftern gleich nach den beiden Markgrafenpaaren genannt worden und sein Name wies ihn dem thüringischen Grafengeschlecht Käfernburg-Schwarzburg zu, „doch lasse sich nicht entscheiden, welcher der *vier oder fünf* Träger dieses Namens hier dargestellt sei,“ so

2411 Sauerländer 1979, S. 206.

2412 Sauerländer 1979, S. 207.

dass auch in diesem Fall „der Steckbrief des Historikers (...) ohne Antwort“ bleibe.²⁴¹³ Sauerländers Annahme, dass in die Darstellung Sizzos „die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten“ eingegangen sei, führte ihn nicht zum Versuch, durch Vergleich der Lebensumstände der „vier oder fünf Träger dieses Namens“ mit der Statue des Sizzo *einen* der Träger dieses Namens als richtig oder wenigstens wahrscheinlich zu bestimmen.²⁴¹⁴ Anstatt *eine* der als möglich bezeichneten Identifizierungen des Sizzo durch weitere Argumente und Fakten entweder zu bekräftigen oder zu widerlegen, behalf sich Sauerländer mit dem Pseudoschluss, der seinen eigenen Angaben und Voraussetzungen widersprach: dass *also* eine historische Identifizierung *nicht möglich* sei.

Die Erscheinung der Statue habe August Schmar-sow und andere Anhänger der *Zweikampftthese* veranlasst, in Sizzo den *Kampfrichter* zu erblicken. „Sie konnten sich darauf berufen, daß Sizzo nicht wie alle anderen Stifterfiguren mit der einen Ausnahme Dietmars sein Schwert ruhig vor sich gestellt hat, sondern es schräg emporgerichtet in der Rechten hält.“²⁴¹⁵



Abb. 385
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 105)

2413 Ebd.

2414 Aus einer *möglichen* historischen Identifizierung der Figur des Sizzo mit einem thüringischen Grafen („1149 wird ein Sizzo urkundlich als *comes de Turingia* bezeichnet. Wegen der *möglichen* Übereinstimmung mit der Schildumschrift schließt Schlesinger vielleicht etwas rasch: ‚In ihm wird man am ehesten den Naumburger Stifter erblicken dürfen.‘ [114 Schlesinger 1952, S. 71 ff.]“; ebd.), macht Sauerländer bereits einen Satz später die *Unmöglichkeit* einer solchen Identifizierung („Der Steckbrief des Historikers bleibt *also* hier wieder ohne Antwort.“) (Ebd. u. n.114.)

2415 Sauerländer 1979, S. 208.

„Für den angenommenen szenischen Zusammenhang aber vermochten sie ins Feld zu führen, daß er sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe. [119 Vgl. hierzu vor allem Bergner 1903, 110 und Schmar-sow 1892, 10 f.] Diese Besonderheiten waren schon dem (...) Gregorius Groitzsch aufgefallen, der über Sizzo geschrieben hatte: *truculenta facie et hiantibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum Ditmaro obvertens*. [120 Zitiert bei Schmar-sow 1892, 24, n. 3.] Diese Beobachtungen sind durchaus zutreffend, und daß ihnen inhaltliche Bedeutung zukommt, steht wohl außer Frage. Es scheint nur zweifelhaft, ob sie in der vorgeschlagenen Form ausgelegt werden dürfen.“ (Ebd.)

Sauerländer stellte der Auffassung von Sizzo als *Richter* eine Auffassung der Figur entgegen, welche annahm, dass „zwischen dem Alter des Dargestellten und dieser betonten Hervorhebung der landesherrlichen Stellung ein Zusammenhang bestehe.“ An die Stelle der Funktion Sizzos als *Richter* trat in Sauerländers Deutung die *landesherrliche Stellung* Sizzos, ohne dass sich der Autor darüber Rechenschaft abgab und erklärte, warum zwischen der Interpretation des Sizzo als *Richter* und einer Interpretation des Sizzo als *Landesherr* ein Gegensatz bestehen soll, wo doch die *Richterschaft* zu den traditionellen Vorrechten einer *landesherrlichen Stellung* gehörte.²⁴¹⁶

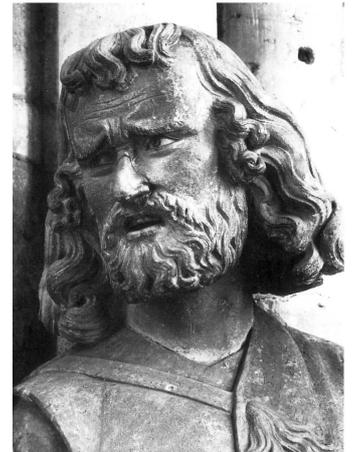


Abb. 386
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 106)

Sauerländer räumte die Rationalität der *Richter*-These ein und versuchte seine - von ihm selbst als Gegenthese verstandene - Auffassung von Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt durch eine Reihe von Vergleichen des Sizzo mit literarischen Zeugnissen und Grabmaldarstellungen begründen. Hauptzeuge Sauerländers waren Rechtsvorschriften des *Sachsenspiegels*, welche er gegen die Identifizierung Sizzos als Richter wandte.

Die Vertreter der Auffassung von Sizzo als *Richter* konnten freilich unter den Bildwerken im Naumburger Dom eine unmittelbare Vergleichsfigur im *Hauptmann* der Szene mit der Gefangennahme am Westlettner vorweisen, welcher in identischer Haltung wie Sizzo mit geschultertem, umwickelten Schwert in Ausübung richterlicher Gewalt den Akt der Gefangennahme Christi vornimmt:²⁴¹⁷

Es zeigt sich im Folgenden, dass Sauerländer der Beobachtung, welcher er doch *inhaltliche Bedeutung* zumessen will: dass Sizzo „sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe“, tatsächlich *keinerlei inhaltliche Bedeutung* zumisst, auch nicht in anderer als *der vorgeschlagenen Form*, sondern bei seiner Interpretation der Figur als Repräsentant landesherrlicher Gewalt ohne weiteres untern Tisch fallen lässt.

2416 Sauerländer fühlt sich angesichts der Statue des Sizzo nicht nur an die im *Sachsenspiegel* kodifizierten Rechtsverhältnisse (siehe hierzu die Anmerkungen in Fußnoten 2410 u. 2423), sondern auch an die *Antike* erinnert, um auf Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt und einer gewissen *Altersstufe* schließen zu können:

„Der mahrende Ernst auf dem Antlitz Graf Sizzos, das kaum zufällig mehr als irgendein anderes Gesicht aus der Naumburger Stifterreihe an das *Vorbild der Antike* erinnert, könnte andeuten, was der *senectus* nachgerühmt wird: *dat maturiora consilia*. [128 *So Isidor von Sevilla*. Vgl. PL 82, Sp. 418/419] Reden dürfte hier am ehesten gebieten, mahnen heißen, Anspruch des überlegenen herrscherlichen Wortes, fast noch ein Nachhall der römischen *Adlocutio*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

2417 Die Einfügungen im folgenden Zitat [a] - [e] sind meine Zusätze, G.S.

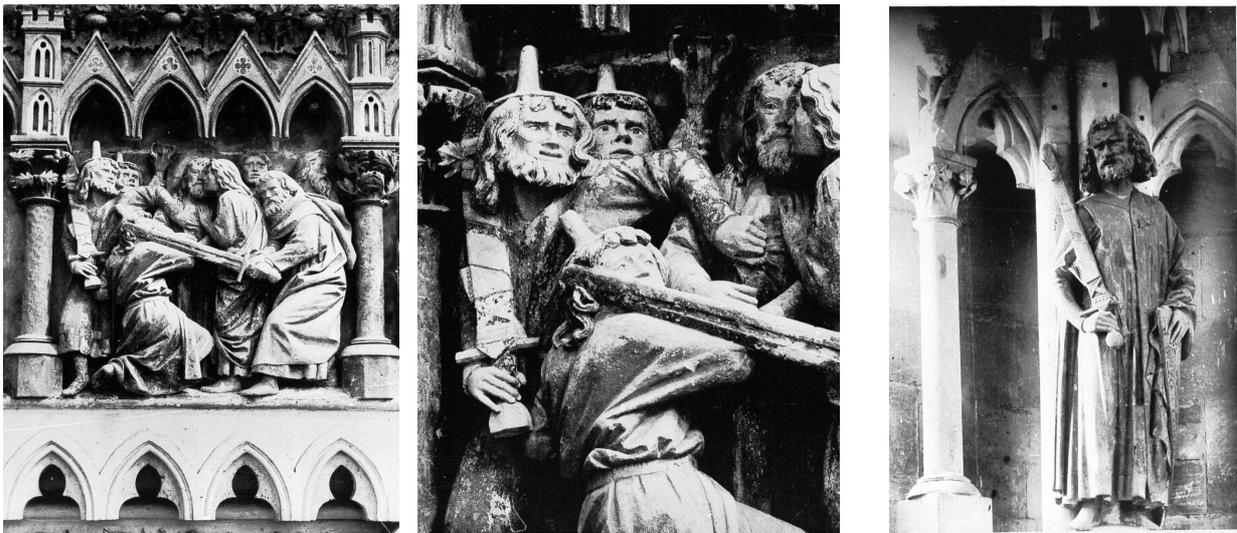


Abb. 387-389. Naumburg, Westlettner, Gefangennahme Christi / Westchor, Sizzo (Foto Marburg)

Bekanntlich tritt auch am Naumburger Lettner eine Figur mit geschultertem Schwert auf. Es ist einer jener im Lukasevangelium erwähnten Hauptleute, welche die Gefangennahme Christi vollziehen. [a] Das Schwert ist in der Hand dieser Figur Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt. [b] Als solches erscheint es, entweder auf den Knien liegend oder geschultert, häufig bei den Darstellungen des Richters in der durch von Amira kommentierten Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels.²⁴¹⁸ [c] In der Manessischen Handschrift hält der Landgraf von Thüringen als Schiedsrichter beim Sängerkrieg das aufgerichtete Schwert in der Hand.²⁴¹⁹ [d] Nun weicht die Naumburger Statue von den genannten Darstellungen des Richters darin entscheidend ab, daß sie stehend gezeigt ist. [e] Der Richter aber hat nach mittelalterlichem Rechtsbrauch sitzend Urteil zu finden.²⁴²⁰ [f] Auch hält auf den genannten Illustrationen der Richter das Schwert stets in der Linken, um die Rechte für Handgebärden frei zu haben.²⁴²¹

In Satz [a] erwähnte Sauerländer das verbindende Motiv des geschulterten Schwerts beim Hauptmann der Gefangennahme und bei Sizzo (worauf seit Pinder in der Forschung stets hingewiesen wurde²⁴²²) und hielt als Ergebnis fest, dass die stehend und mit geschultertem Schwert in der Rechten gezeigten Figuren des Sizzo und des

2418 121 Vgl. von Amira, Bildteil, z. B. Taf. 26, 29, 30, 70, 71, 72. (Ebd., n.121.)

2419 122 Leicht erreichbare Abbildung bei Karl Clausberg, Die Manessische Liederhandschrift, Köln 1978, 106, Taf. 9. (Ebd., n.122.)

2420 123 Vgl. die Belegstellen bei Jacob Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 4. Aufl. 1922, Bd. 2, 409. (Ebd., n.123.)

2421 Sauerländer 1979, S. 208.; Herv., G.S.

2422 Vgl. Pinder (1925, S. 33):

„Fast nichts gliedert die plumpe Schwere des Rumpfes als das Motiv des geschulterten Schwertes [bei Sizzo]. Woher kennen wir es? Von dem Relief der Gefangennahme, wo es bei dem ritterlichen Juden auftritt. (...). Im ganzen ist auch das Gesicht jenem Juden des Reliefs nicht fern.“

Hauptmanns der Gefangennahme am Westlettner beide in Ausübung *strafrichterlicher Gewalt* gezeigt würden.²⁴²³

Sauerländer wollte aber beweisen, dass Sizzo *nicht* in Ausübung richterlicher Gewalt dargestellt sei und leitete deswegen im nächsten Satz [b] zum *Sachsenspiegel* über, wo

2423 Die Bestimmung Sizzos als *Richter* aufgrund des geschulterten Schwertes ist keineswegs auf die Vertreter der *Zweikampfbese* beschränkt. Die meisten Forscher machen zwischen *Richterschaft* und *herrscherlicher Gewalt* keinen Unterschied (wie Sauerländer), und viele Autoren betonen ausdrücklich die *Zusammengehörigkeit* von Herrschermacht und Richtertum:

„Er [Sizzo] hat das Schwert in der Scheide, vom Bandelier umwickelt, an der Schulter aufgerichtet, nur als Symbol der Macht. So hält es auch in Braunschweig die Grabfigur Heinrichs des Löwen, das Zeichen richterlicher Gewalt.“ (Schmarsow 1896, S. 155.)

„Sizzo von Käfernburg (...) wendet sich wie ein Richter mit geschultertem Schwert zornigen Blickes zu Dietmar, während Wilhelm von Camburg dem Unheil, das er kommen sieht, machtlos gegenübersteht.“ (Lippelt 1939a, S. 15.)

„Sizzo, blickt unmittelbar auf diesen [Dietmar], auch im Körper leicht zu ihm hingedreht. Das geschulterte Schwert kennzeichnet ihn - symbolisch! - ähnlich wie den Juden mit dem Schwert in der ‚Gefangennahme‘ des Lettners als Träger der Gerichtsgewalt (...).“ (Metz 1947, S. 25.)

„Wie der Spartarius, der Waffenträger des Kaisers, schultert Sizzo das Schwert, vielmehr: es liegt hoch im Oberarm vor der Schulter; es steckt in der Scheide, ist durch die Bandeliere gesichert, ‚befriedet‘. So trägt es der Richter.“ (Wallrath 1949, S. 17f.)

„Sizzo hält in seiner Rechten in bandumwickelter Scheide das Schwert geschultert als Zeichen der Gerichtsgewalt, wie es im Passionsfries am Lettner ganz ähnlich der vom Hohen Rat beauftragte Anführer der Häscherbande trägt.“ (Hinz 1951, S. 31.)

„Was soll denn das mit Bändern umwundene Schwert, das der Häscher über der Schulter trägt? Was soll es, in der Scheide steckend und durch seine Umwicklung zum Kämpfen nicht tauglich, angesichts der Bedrohung durch Petrus? Hier spiegelt die Kunst die Gegenwart des 13. Jahrhunderts mit ihren Rechtsformen wider. Das Schwert war im Mittelalter Symbol der richterlichen Gewalt über Leben und Tod. Sie wurde von den adeligen Grundeigentümern ausgeübt. Zum Unterschied vom Schlachtenschwert als der Waffe des Krieges ruht das Gerichtsschwert als ein Symbol des Friedens in der Scheide und ist, wie am Lettnerrelief zu sehen, mit Bändern umwickelt. Bei einem der Stifter, Sizzo, hat das Schwert die gleiche Bedeutung (...).“ (Hütt u.a. 1956, S. 67f.)

„In Sizzo, Graf von Käfernburg, begegnet uns ein aufrechter *Alter* mit Lockenmähne und Vollbart. (...). Wieder ein Gefühlsextrem: Zorn oder Grimm wie über ein geschautes Unrecht. Bewaffnete trugen die schweren Schwerter zuweilen geschultert, bei Sizzo könnte es symbolisch den *Richter* oder den *Landesherrn* bezeichnen.“ (Küas 1958, [54/56]; *Herv.*, G.S.)

Auf einen in der Forschung bisher nicht bemerkten Unterschied in der Form der *Schwertknäufe* bei den Figuren des Sizzo und des Hauptmanns kann hier nur im Vorübergehen hingewiesen werden. Zu vergleichen sind damit die Schwertformen Dietmars im Chorpolygon und des Petrus der Gefangennahme Christi am Westlettner und ergänzend die Schwerter der beiden Wachen: Während das Schwert des Hauptmanns in seiner Umwicklung genau dem Schwert Sizzos entspricht, endet es - wie das des Dietmar - in einer abgeschnittenen Konusform. Anders endet Sizzos Schwert in einer vollen Kugel und entspricht darin dem Schwert des Petrus (die Schwerter der Wachen haben abgeplattete Ovalform).



Abb. 390
Naumburg, Sizzo
(Foto Marburg)

er auf Darstellungen hinwies, in denen der Richter durch das liegende oder das geschulterte Schwert gekennzeichnet sei. Mit der Überleitung auf den *Sachsenspiegel* wechselte Sauerländer gleichzeitig die Rechtssituation: die Darstellungen des *Sachsenspiegels* handeln nicht von der *Durchführung* des Rechts (wie im Chorpolygon und bei der Gefangennahme am Westlettner), sondern von der *Rechtssprechung*.

In Satz [c] wies Sauerländer auf eine Darstellung hin, welche den Landgrafen von Thüringen mit aufgerichtetem Schwert als Schiedsrichter beim Sängerkrieg auf der Wartburg in der *Mannesischen Liederhandschrift* vom Beginn des 14. Jahrhunderts zeigt, wobei die Suche nach Lokalkolorit (*Landgraf von Thüringen, Sängerkrieg*) Sauerländer wohl zu dieser Abschweifung veranlasst haben mag.

Satz [d] enthielt Sauerländers Feststellung, dass Sizzo als *stehend* gezeigt abweichen würde von den bei der Urteilsfindung gezeigten *sitzenden* Richtern in den Darstellungen des *Sachsenspiegels* und der *Manessischen Liederhandschrift*. Aus diesen Vergleichen ging hervor, dass Sizzo *weder* beim Sängerkrieg *noch* bei der Urteilsfindung, *sondern* - wie der Hauptmann der Gefangennahme - in einer Situation gezeigt war, bei der das geschulterte Schwert *Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt* (Sauerländer) ist. Satz [e] enthielt Sauerländers Lektüre-Ergebnis zum *Sachsenspiegel* und zur *Manessischen Liederhandschrift*, welches so lautete, dass der Richter „nach mittelalterlichem Rechtsbrauch“ (Sauerländer ging davon aus, dass *der mittelalterliche Rechtsbrauch* keinen Veränderungen unterworfen war) *sitzend Urteil zu finden* hatte. Der erwartete und naheliegende Schluss aus dieser Feststellung, dass der *stehende Sizzo nicht* (genauso wenig wie der Hauptmann der Gefangennahme) bei der *Urteilsfindung* dargestellt sei, sondern in einer anderen Phase des *Rechtsvollzugs* - man erinnere sich an Sizzos geschultertes Schwert als *Wahrzeichen strafrichterlicher Gewalt* - wurde durch Sauerländer nicht gezogen.²⁴²⁴ Satz [f] war schließlich ein Nachtrag Sauerländers,

2424 Sauerländers These:

Wer nicht sitzt, ist kein Richter

blamiert sich an seiner eigenen Interpretation des richterlichen Hauptmanns aus der Gefangennahme Christi vom Westlettner, den er mit geschultertem Schwert in Ausübung der *strafrichterlichen Gewalt* beschreibt. Wenn die zeitgenössischen schriftlichen Quellen (*Sachsenspiegel*) dartun, daß der Richter *sitzend* seinen Richterspruch zu fällen hat, so ist der



Abb. 391
Naumburg, Sizzo (Foto Marburg)

der den Unterschied zwischen den im *Sachsenspiegel* geschilderten Situationen der *Urteilsfindung* und der richterlichen Situation, in welcher Sizzo sich befand, dahingehend ergänzte, dass die Richter bei der *Urteilsfindung* nicht nur *sitzend*, sondern auch mit dem Schwert *in der Linken* gezeigt worden seien, während Sizzo *stehend* und mit dem geschulterten Schwert *in der Rechten* (wie der Hauptmann der Gefangennahme), also nicht bei der Urteilsfindung gezeigt war.²⁴²⁵

Sauerländer ergänzte den merkwürdigen Versuch einer Beweisführung, dass Sizzo *nicht* als Richter, *sondern* als Landesherr dargestellt sei, durch die weitere Überlegung, dass Sizzo den reifen, erfahrenen, an Lebensjahren älteren Landesherrn darstelle, was sich an seiner Mimik wie an seinem Bart ablesen lasse, und stellte fest, dass „die Naumburger Stifterfiguren (..) fast ausnahmslos unbärtig dargestellt“ seien, mit eben der einen Ausnahme des Grafen Sizzo. Dadurch erscheine er „als der Älteste, der alte Mann, charakterisiert zu sein, der nach der mittelalterlichen Einteilung der *aetates* gewiß noch nicht die *decrepitas*, aber auch nicht mehr die *virilitas* (..), sondern die *senectus* (vertritt),“ womit Sizzo „in einer physiognomischen Typenreihe sozusagen das Gegenbild zu dem süßen, jugendlichen Antlitz des Markgrafen Hermann“ darstelle.²⁴²⁶

stehende Sizzo offensichtlich nicht bei Fällung des Richterspruchs selbst, sondern bei der anschließenden Durchführung desselben gezeigt, wofür der richterliche Hauptmann des Lettnerreliefs ein aussagekräftiges Vergleichsbeispiel liefert, und worauf der Bildhauer selbst bei der Gestaltung der beiden Figuren hinweist. - Vgl. Pinder 1925, S. 33 (zitiert in Fußnote 2422).

In der nachfolgenden Literatur wird nur bei Dautert/Plaumann Sauerländers These einer *Trennung* von landesherrlicher und richterlicher Gewalt aufgegriffen: „Auch in bezug auf die Figur des Sizzo ist zu fragen, ob die energische Gestalt nicht herrscherliche Autorität und Energie vermitteln soll. Sein durch die leicht auseinandergestellten Füße stabil wirkendes Standmotiv und die aufrechte Körperhaltung drücken Sicherheit aus. Auch das geschulterte Schwert könnte als Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt diese Auslegung stützen.⁷⁰ [70 Sauerländer, *Stifterfiguren* 1979, S. 208. *Wie Sauerländer nachweist, ist das geschulterte Schwert Sizzos nicht als Attribut des Richters zu deuten, da dies nur bei einer sitzenden Figur zuträfe. (...).*]“ (Dautert/Plaumann 1996, S. 309 u. n.70.)

2425 Um ein allgemeineres Resultat aus Sauerländers umfanglicher Untersuchung zu ziehen, so *sitzt* Sizzo nicht zu Gericht. Er *steht* vielmehr und wendet sich mit geschultertem Richterschwert zu Dietmar. Er tritt - wie die Forschung seit August Schmarsow herausgestellt hat - mit richterlicher Autorität auf und mahnt Dietmar, und diese Mahnung macht ein wesentliches Element der Erklärung des Stifterzyklus selbst aus (s.u.).

2426 Sauerländer 1979, S. 207; *Herm.*, G.S.

Sauerländers Versuch, eine Stelle bei Albertus Magnus für seine Lebensalter-These heranzuziehen, wobei Sizzo als Vertreter der *senectus* fungieren soll, muss als gescheitert angesehen werden, weil Albertus Magnus einen nach physiognomischen Merkmalen bestimmten Mann *psychologisch* erklärt und nicht in Beziehung auf die *Lebensalter*.

„Sogar im bildhauerisch Technischen gibt es hier [*sc. bei Sizzo*] Besonderheiten, die sich an keiner anderen Stifterstatue wiederfinden und vermutlich eben diese Alterszüge

In der sächsischen Grabmalkunst sah Sauerländer weitere Belege für seine Deutung des Sizzo als Landesherrn, wobei er auf „die Grabmäler Herzog Heinrichs des Löwen im Dome zu Braunschweig, Herzog Heinrichs VI. aus der Kreuzkirche in Breslau“ und die „Darstellung des Babenbergischen Herzogs Heinrich II. auf dem Glasfenster aus dem Brunnenhaus in Heiligenkreuz“ verwies, die zeigen konnten, dass das „geschulterte, meist mit der Rechten geschulterte Schwert“ „auch das Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt sein“ könne.²⁴²⁷



Abb. 392 u. 393
Braunschweig, St. Blasius, Grabmal Heinrichs des Löwen (Foto Marburg)

Der erste Hinweis Sauerländers freilich scheiterte: Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig zeigt den herrscherlichen Stifter Heinrich mit dem Schwert in der *Linken* (in der Rechten trägt Heinrich das Kirchenmodell). Viel fragwürdiger aber noch erschien Sauerländers Versuch, zwischen landesherrlicher und richterlicher Gewalt in der Figur des Sizzo einen Gegensatz konstruieren zu wollen, ein Gegensatz, der weit eher dem Schubladendenken eines modernen Gelehrten als mittelalterlicher Realität zu entsprechen schien, wo beides, landesherrliche und richterliche Gewalt, zusammengehörten.

unterstreichen sollen: z. B. die Andeutungen buschiger Brauen durch mit dem Meißel vorgenommene Einkerbungen. Man könnte wieder an Albertus Magnus erinnern, der von den Augenbrauen schreibt: *Si autem sint longorum et multorum pilorum (superciliorum) significant meditantem magna et ferum.* [118 Vgl. *Albertus Magnus de animalibus* (s. n. 111), 50/138.]” (Sauerländer 1979, S. 208.)

Mit diesem Verweis auf Albertus Magnus und dessen Beschreibung eines Mannes mit buschigen Augenbrauen, der große und wilde Pläne ausheckt, stellt Sauerländer seine eigene Interpretation auf den Kopf. Denn Albertus Magnus schließt aus der Erscheinung der beschriebenen Figur nicht auf das *Alter*, sondern auf den *Charakter* der Figur. Albertus Magnus deutet auf den *Sinn* (*mens; meditantem magna et ferum*), nicht den *Status* (Landesherr) oder das *Alter* (*senectus*) des Mannes, auf welche Eigenschaften Sauerländer die Figur reduzieren will.

2427 Ebd. - Sauerländer gibt folgende Belegstellen an:

[125] *Abbildung des Glasfensters in Heiligenkreuz* bei Eva Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, Teil I, Wien - Köln - Graz 1971, Abb. 369. Das Grabmal Herzog Heinrichs IV. in Breslau* abgeb. bei Bauch (s. n. 104), 36.] *Von Amira hat dafür zahlreiche weitere Belege angeführt.* [126 von Amira, 111 ff.]

Wilhelm der Repräsentative

An der neben Sizzo stehenden Figur des Wilhelm interessierte Sauerländer vornehmlich das Alter des Dargestellten, wodurch auch diese Person fürstlichen Standes individualisiert erschien. So arbeitete Sauerländer mit kritischem Blick heraus, dass Wilhelm entgegen anders lautenden Ansichten nicht mehr ganz jugendlich sein könne, denn sehe „man genauer zu“, entdecke man „Stirnrunzeln und das sich gegen die Schläfen hin lichte Haar“ und gewinne den „Eindruck, daß diese vermeintliche Jugendlichkeit des Dargestellten trägt.“ Graf Wilhelm schein „im Gegenteil als ein Mann dargestellt zu sein, der bereits in die Jahre zu kommen beginnt.“²⁴²⁸ Sauerländer gab eine ausführliche Beschreibung des Wilhelm, die zu einer Zugehörigkeit der Figur zu einem *Fürstenspiegel* nicht so recht passen wollte.²⁴²⁹ Und doch zeigte sich Sauerländers Beschreibung, die der Vorstellung vom *Fürstenspiegel* zu widersprechen schien, am Ende produktiv für diese Vorstellung, insofern er den beschriebenen Eindruck mit dem Prädikat der *Täuschung* versah und dadurch ins Gegenteil verkehrte: die Phänomene, die *gegen* die These vom *Fürstenspiegel* zu sprechen schienen, sprachen am Ende *für* dieselbe.

Der bei Sauerländer mitgeteilte Eindruck der Figur sollte nicht das wiedergeben, was die Figur darstelle, sondern nur das, was den Inhalt ihrer *Täuschung* ausmache. Sauerländers Beschreibung erhielt so den Charakter einer Warnung an den Leser,

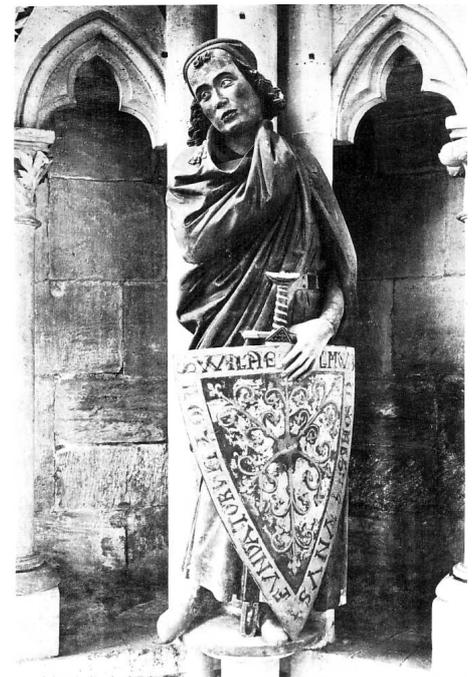


Abb. 394
Naumburg, Wilhelm
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 107)

²⁴²⁸ Sauerländer 1979, S. 210.

²⁴²⁹ „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig repräsentativen Haltung zeigen, so würde sie also keine besonderen Probleme der Interpretation auf, da Tracht und Attribute durchaus konventionell sind. Nun steht aber die Figur in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns, einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt. Das Gewand akkordiert dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend. Sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne. Das Ganze ist in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer Virtuosität, das zu Recht immer wieder höchste Bewunderung erweckt und rätselnde Deutung provoziert hat.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

sich nicht *täuschen* zu lassen. Die Figur bedeute tatsächlich etwas anderes, als was sie sich selbst gebe. In diesem Sinne gab Sauerländer die eigentliche Bedeutung der Figur im Konditional: „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig *repräsentativen Haltung* zeigen, so *würde* sie (..) keine besonderen Probleme der Interpretation auf²⁴³⁰, denn - dies war der Sinn des Satzes - dann würde sie ihre *eigentliche* Bedeutung offenbaren, das hieß sie würde zeigen, dass sie Teil eines *Fürstenspiegels* sei, und das Geschäft der Interpretation wäre bereits erledigt. Aber so einfach lagen die Dinge nicht! Die eigentliche Bedeutung offenbare die Statue des Wilhelm nur demjenigen, der sie als Bestandteil eines *Fürstenspiegels* zu lesen verstehe. Dem normalen Betrachter aber zeige die Figur ihren täuschenden Schein, indem sie „in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns (steht), einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt.“ Dabei - so Sauerländer weiter - „akkordiert (das Gewand) dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend.“²⁴³⁰



Abb. 395
Naumburg, Wilhelm (Foto Marburg)

Nach Sauerländer verdiente die Hand unter dem leichteren Gewebe ganz besondere Beachtung, denn „sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne.“ Auf diese Weise ist das Ganze der Figur „in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer *Virtuosität*“. Die Erscheinung des Wilhelm zeigte so eine *virtuose Täuschung*, hinter der sich etwas ganz Anderes verbarg: eine *repräsentative Haltung*.²⁴³¹ In der Forschung stünden sich bei dieser Figur „zwei Arten der Auslegung polar gegenüber“, deren eine durch Schmarsow (1892) und Bergner (1903) vertreten worden sei. Diese Interpreten würden in Wilhelm „den Zeugen oder Mitschuldigen“ eines *Zweikampfes* sehen, wobei für sie die Beobachtung eine Rolle spiele, „daß die *Bindung* des rechten Armes einem Rechtsbrauch entspreche, den Unparteiischen oder Schuldigen kennzeichne und folglich zur objektiven Gebärdensymbolik“ gehöre. Als Vertreter einer

2430 Sauerländer 1979, S. 210.

2431 Ebd.; *Herv.*, G.S.

konträren Auslegung wandte Sauerländer dagegen ein, „daß beide Autoren für diese Behauptung niemals eine Quellenstelle“ angeführt hätten und dass „ihre Versicherung überdies auf ungenauer Beobachtung“ beruhe: der erhobene Arm des Grafen Wilhelm sei „durch den Mantel verhüllt, aber woran wäre zu erkennen, daß er gebunden sei?“²⁴³²

Um die These einer *Bindung* von Wilhelms Arm zu entkräften nahm Sauerländer Schmarsows und Bergners Beobachtung *wörtlich* (obwohl Schmarsow und Bergner sie *symbolisch* verstanden) und sah die These dadurch widerlegt, dass man gar nicht erkennen könne, ob der Arm Wilhelms tatsächlich gebunden sei. *Woran wäre das zu erkennen?*²⁴³³ Um nicht das Gegenteil aufzeigen zu müssen, dass Wilhelms Arm *nicht* gebunden und eine symbolische Deutung deswegen auszuschließen sei, erklärte Sauerländer, für den eingewickelten Arm Wilhelms sei eine Deutung *nicht in Sicht*. Er gab ferner ein Beispiel seiner kritischen Untersuchungsmethode mit der Feststellung, dass „Haltung und Armbewegung des Grafen Wilhelm“ „für den Historiker vorerst unverständlich (bleiben)“ müssten, dass sich aber eines „mit Sicherheit ausschließen“ lasse, „daß an *repräsentativer* Stelle - in einem Kapitelchor - ein Angehöriger des *landesherrlichen* Adels - ein *fundator* der Kirche von Naumburg - in so auffallender und (...) befremdlicher Haltung gezeigt werden konnte, nur weil die ‚Phantasie des Künstlers‘ es so wollte.“²⁴³⁴ Damit war Sauerländer nach vielfältigen Überlegungen bei seiner Ausgangsfrage angelangt, die er nunmehr in einer Form stellte, welche die Antwort bereits enthielt und seine zwischenzeitlich angestellten historischen und stilanalytischen Überlegungen überflüssig machte: Wilhelm stehe „an *repräsentativer* Stelle in einem Kapitelchor“ als „Angehöriger des *landesherrlichen* Adels“, ²⁴³⁵ was gleichbedeutend war mit der Aussage: Wilhelm sei Bestandteil eines *repräsentativen Fürstenspiegels*.

2432 Sauerländer 1979, S. 210f.

2433 Wenn man *Bindung*, wie Sauerländer es will, im wörtlichen Sinn versteht, dann kann man die Einwicklung des Arms bei Wilhelm nicht als Bindung (wie man z.B. etwas mit einer Schnur bindet) auffassen. Doch liegt Sauerländers Einwand die triviale Vorstellung einer fehlenden, sozusagen *wörtlichen* Darstellung zugrunde, welche den Charakter symbolischer Handlungen verfehlt, die oftmals in Andeutungen bestehen (auch *im Mittelalter*). Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass die Einwicklung des rechten Arms Wilhelms, welche seine Hand symbolisch ihrer Handlungsfähigkeit beraubt und insofern *bindet*, eben die *Bedeutung* einer Gebundenheit trägt und Schmarsows und Bergners Deutung der Geste im angegebenen rechtlichen Sinne die Sache genau trifft.

2434 Sauerländer 1979, S. 211; *Herm.*, G.S.

Das höchste Resultat von Sauerländers Forschungen besteht überhaupt - allgemein gesprochen - darin, dass man nichts Rechtes wissen könne, dass aber die bisherigen Auffassungen in jedem Fall falsch seien.

2435 Ebd.; *Herm.*, G.S.